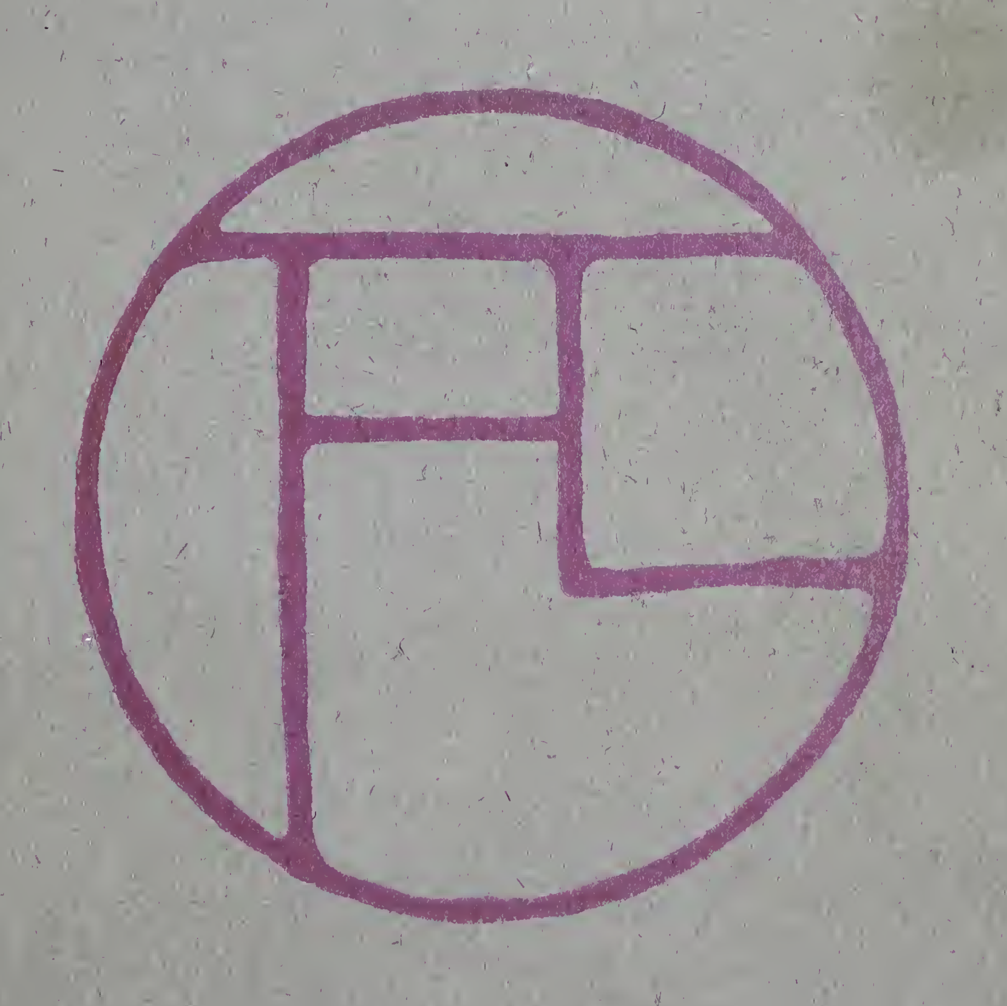
Moderne Illustratoren

von Hermann Esswein

III: H. de Toulouse Lautrec



R. Piper & Co. München und Leipzig







Moderne Illustratoren

von **Hermann Esswein**

III: Henri de Toulouse-Lautrec

Wilhelm Busch

dem Meister der deutschen Illustration

in größter Verehrung



F. Lautrec

Henri de Toulouse-Lautrec

von

Hermann Esswein



München und Leipzig
R. Piper & Co.

Moderne Illustratoren

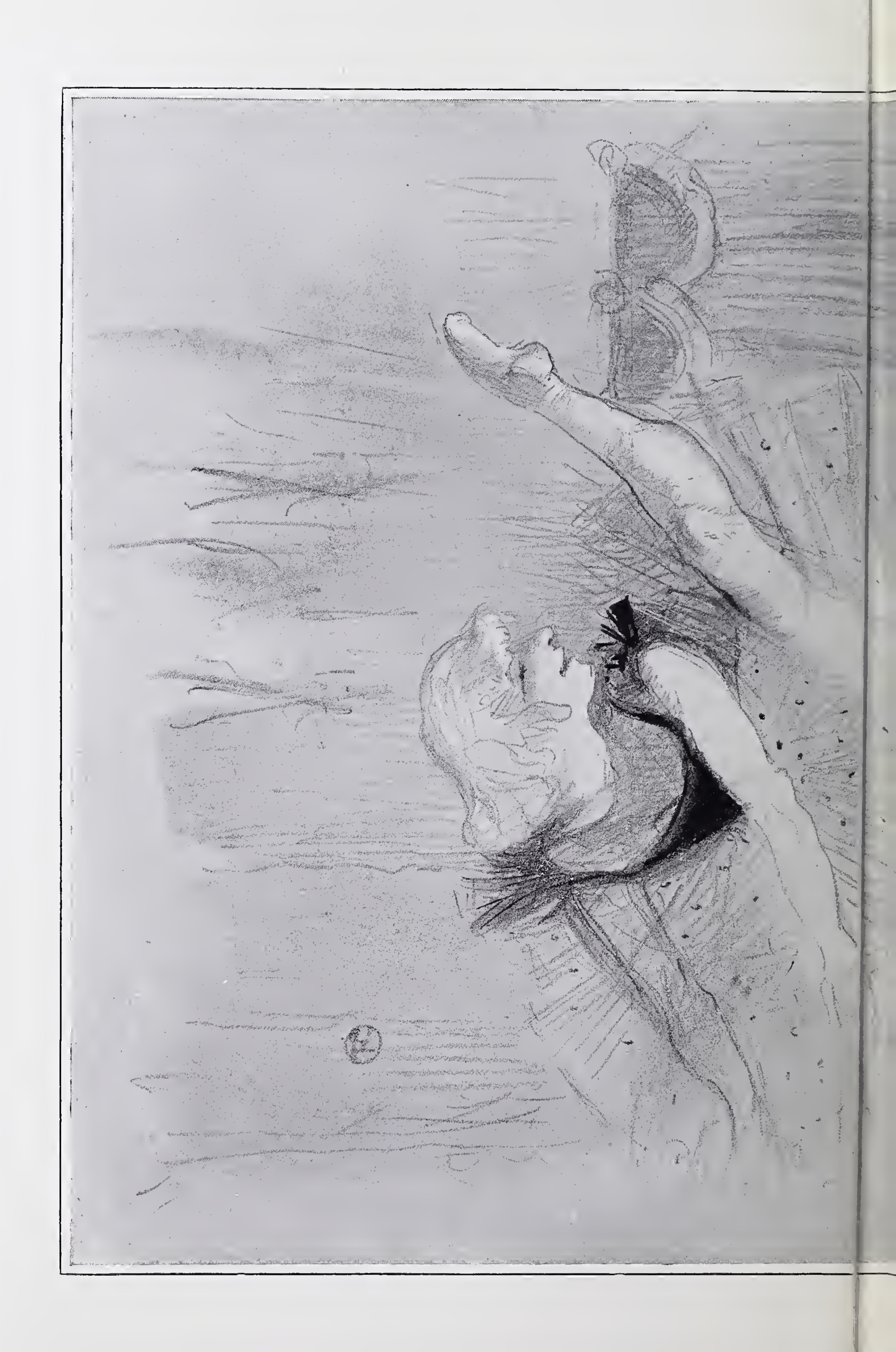
Gleichzeitig sind erschienen:

Thomas Theodor Heine,
Hans Baluschek,
Eugen Kirchner.

Die weiteren Hefte behandeln Künstler von derselben Bedeutung. Mit zwölf Heften soll das Werk abgeschlossen vorliegen und dann ein vollständiges und einheitliches Bild der Kunst der Gegenwart vermitteln, soweit sie modernes Leben illustriert.

Der Preis des Heftes ist bei Abnahme des ganzen Werkes M. 2.50, bei Einzelkauf M. 3.—.





Miß Ida Heath, danseuse anglaise

(Lithographie)





Studie (Gemälde)

Henri de Toulouse-Lautrec.

Die Kraft, aus der die Menschheit ihren Daseinskampf bestreitet, ist stets die gleiche, und Differenzierung, so sichtlich sie gerade heute auf vielen Gebieten in Erscheinung tritt, ist eben durchaus an die Erscheinung gebunden. Aller Wandel, der sich vollzieht, vollzieht sich darum langsam, wenigstens soweit geistige Werte, Ideen in Betracht kommen. Vergleicht man nun das rasende Entwicklungstempo aller Kategorien unseres Außenlebens mit gewissen Phänomenen auf den geistigen Gebieten, so tritt uns eine ganz unheimliche Divergenz zwischen diesen beiden vor Augen und wir fühlen oft ein Befremden, wie wir es beispielsweise empfinden würden, sähen wir vor einer Dynamomaschine einen Kapuziner stehen und aus der Heiligen Schrift nachweisen, die elektrische Kraftmaschine sei im göttlichen Schöpfungsplane a priori vorgesehen gewesen.

Mittelalterliche Anschauungen, die sich längst feststehenden neuzeitlichen Erkenntnissen zum Trotz mit störender Ungebührlichkeit breit machen, finden wir namentlich in schöngeistigen Gebieten zu Dutzenden, ja es scheint oft, als sei diese Schöngeisterei, die es versäumt hat, sich den veränderten Zeitbedingungen anzupassen, selber ein Stück Mittelalter.

So sei hier eine Art von modernem Hexenwesen besprochen, das die Inquisition unserer feuilletonisierenden Kunstrichter häufig an den Pranger stellt, eine Art Ketzerei, über welche schon Stöße von Papier verschrieben und viele Unzen Tinte verspritzt wurden, ohne daß es gelungen wäre, dies Unwesen zu bannen. Es heißt: „Künstlerische Décadence“.

Man hat bereits viel darüber gelesen und man ist sich einig, daß die Sache, welche diesem Begriff zugrunde liegt, eine durchaus verdammenswerte sei.

Wie bei allen vielgebrauchten und noch häufiger

mißbrauchten Worten ist es auch hier notwendig, vor allem das Wort als solches ins Auge zu fassen, es nach seinen Möglichkeiten hin zu ergründen, um dann erst feststellen zu können, ob und wo seiner Anwendung nichts im Wege steht. Hätten unsere Schreibenden mehr Ehrfurcht vor dem bedeutenden Wesen des Wortes, ich glaube, sie gingen weniger leichtfertig mit ihm um.

Das Wort „Décadence“ bedeutet Niedergang, Verfall.

Der Niedergang eines Volkes, einer Kultur ist ein Schauspiel, welches die Weltgeschichte oft geboten hat und immer wieder bieten wird, und es steht fest, daß es durchaus kein verachtungswertes Schauspiel ist. Denn kein Kulturvolk, welches untergeht, sich an seinen inneren Wirren zersetzt, um schließlich von kräftigeren Barbaren niedergestampft zu werden, gleicht mit diesem seinem Schicksal irgend einem Prozesse des Verkommens, wie man ihn bei haltlosen und wertlosen Individuen beobachtet.

Die Antike wie die Renaissance hatten bei ihrem Untergange an unschätzbaren ideellen Werten so viel geboten und die Anregungen, die sie selbst aus dem Gegensatze zu diesen Werten gewinnen ließen, waren so groß, so weittragend, daß wohl niemand den Verfall dieser Kulturen anders betrachten kann, als mit größtem Interesse, mit fast anbetendem Erstaunen gegenüber solchen Abendröten, die wohl nur der stumpfsinnigste Materialist nicht als künstlerische Phänomene zu schätzen weiß.

Der Niedergang eines Volkes, einer Kultur, die ihren Höhepunkt gehabt und geistige Werte jeder Art hinterlassen hat, ist eine tragische Erscheinung und wie alles Tragische, also etwa auch der Untergang eines wertvollen Einzelmenschen, durchaus dazu angetan, uns zu erregen, zu fesseln, unser künstlerisches Empfinden und unser rein menschliches Mitleid in Anspruch zu nehmen.

Dies vorerst über den Niedergang im allgemeinen.

Und nun, — die künstlerische Décadence! Wie zweischneidig, wie doppelsinnig ist dieses Wort! —

Es kann ebensowohl die Kunst einer Periode des kulturellen Verfalles bezeichnen, als einen Niedergang der Kunst selbst. Möchten doch die Herren Feuilletonisten, die dies Wort so gern gebrauchen, diese seine Doppelnatur bedenken und jedesmal, wenn sie einen Schaffenden — im Gegensatz zum Feuilletonschreibenden — als „Décadent“ bezeichnen, sich die Mühe nehmen, zu erklären, ob sie ihr Opfer als den künstlerischen Vertreter einer niedergehenden Kultur oder als einen im Niedergang begriffenen Künstler ansprechen wollen. Es ist dies gar nicht so unwichtig, denn solche Erwägungen könnten viel dazu beitragen, uns über die Wechselbeziehungen zwischen der Kunst und den anderen Lebensfaktoren, über die Stellung der Kunst zum Kulturganzen aufzuklären. — Was liegt aber unseren Zeitungsschreibern an solchen Fragen? —

Nein, der Décadent ist ihnen ein ganz feststehender Typ! Er ist so sehr feststehend, daß wir ihn sogar bereits auf der Bühne gesehen haben, daß er heute eine der beliebtesten Witzblattfiguren geworden ist. Man meint den Dilettanten, den Snob der modernen Kunstrichtung, der mit dieser zugleich in den Interessenkreis des Publikums getreten ist, nachdem man den Dichterling, die Witzblattfigur älterer Observanz, genug belächelt hatte.

Als Scherzfigur und zur Belebung oberflächlicher Bühnenwerke mag denn auch diese Gestalt ihre Wirkung tun und jenes „Décadence“ mag sich als amüsantes Fremdwort neben dem ähnlich gebrauchten „Chic“, „Fin de siècle“ u. a. recht gut auf Zigarettenpackungen und Wachszündholzschachteln ausnehmen. In Kunstkritiken aber nimmt es sich sehr schlecht aus, denn dort zeugt es von mittelalterlicher Gesinnung und einem Aberglauben, der heute weder verständig, noch human ist.

Ich behaupte, daß der „Décadence“-Gesichtspunkt durchaus ungeeignet ist zur ernsthaften Bewertung künstlerischer Arbeit. Er ist kein kritischer Gesichtspunkt, sondern lediglich ein banausisch-populärer, feuilletonistischer. Er ist geeignet, die Interessen der Künstler zu schädigen.

Immer kann seine Geltendmachung nur zweierlei besagen:

Einmal: „Der Décadent so und so vertritt die Kunst einer niedergehenden Kultur.“ Warum sollte die aber keine Kunst sein, wenn anders wir nicht töricht genug sind, Ciceros „goldene“ Latinität der bloß „silbernen“ des Tacitus vorzuziehen? Oder er besagt: „Der Künstler so und so kann nichts, ist Dilettant, Snob, kein Künstler.“ Wozu aber dann der irreführende Terminus?

Das Wort „Nervenkunst“, dem man in solchen Auslassungen fast immer als einem Tadelworte begegnen wird, sollte wirklich auf den Gebildeten von heute nur noch als unfreiwilliger Witz wirken. Welche Kunst wäre denn keine Nervenkunst? Wäre eine Bauch-, Fuß- oder Handkunst ihr lobenswerter Gegensatz? Oder gar die vielberufene „Kunst des Herzens“?

Daß unsere Empfindungen, die jene Mittelalterlichen dem Herzen zuschreiben, mit diesem Zentrum des Blutkreislaufes sehr wenig, recht viel aber mit unserem Rückenmark und unseren Nerven zu tun

haben, diese Erkenntnis dürfte sich doch wohl noch in unserem wissenschaftlichen Zeitalter durchringen. Es wäre schade sonst, wenn immer wieder die sekundären poetischen Ausdrücke „Herz, Seele, Gemüt“, an die Stelle klarer Aufdeckungen der psychophysischen Zusammenhänge im Künstler treten würden. Hier scheint mir der Punkt zu sein, wo sich Kunstschwätzer und Kunstforscher trennen. Wer mit allgemeinen poetischen Ausdrücken wie den oben genannten arbeitet, leistet nichts Positives. Wem aber das schöpferische Geheimnis bekannt ist, der wird sich nicht scheuen, das Kind beim Namen zu nennen. Er allein wird die nervösen Ausgaben und Einnahmen des Künstlers zu buchen wissen und wird z. B. Chr. Dietrich Grabbe nicht aus seinem weichen „Gemüt“, und Hölderlin nicht aus dem „Herzen“ erklären. Einem Kunstbetrachter dieser Art — natürlich muß ja auch er ein greulicher, am letzten Loche pfeifender Décadent sein! — sind nun gerade die Künstler die interessantesten und liebsten, deren Schaffen die deutlichsten Einblicke in die Beziehungen zwischen Trieb und Vorstellung, zwischen Mensch und Dichtung gewähren.

Er allein kann, wo es Krankheitserscheinung ist, das Phänomen „Geist“ würdigen. Aber, nicht wie ein Mediziner gewöhnlicher Art, sondern eher als ein priesterlicher Arzt des leidenden Geistes, der dessen gute und böse Magie gleich gut kennt. — Denn wäre die Leidensblüte Kunst nicht von heilkräftiger Wirkung für alle wortlosen und unaufgeblühten Leiden, so wären Kirmestanz und Dudelsack die einzige „Kunst“, die wir hätten.

Dabei ist nun der Unfug des Décadence-Geredes wie so manche schlechte Sache nichts anderes, als die Ausartung und Verdrehung einer ursprünglich guten und brauchbaren.

Die moderne naturwissenschaftliche Betrachtung hat zum ersten Male auf die physiologische und also oft auch pathologische Bedingtheit der höheren geistigen Funktionen hingewiesen. Eine wertvolle, nicht für unsere, sondern für die nächste Ära fruchtbare Anregung. Heute weiß man noch nichts aus ihr zu machen. Der primitive Kausalitätstrieb ist von Lombrosos „Genie und Irrsinn“ gestillt. Ein ästhetisches Vergnügen aber, oder auch nur ein gesteigertes Interesse am Außergewöhnlich-Geistigen liegt erst im Keim.

Man fabelt darum von krankhafter, ergo verwerflicher Kunst, ja man entblödet sich nicht, den nationalen Gesichtspunkt der „Volksgesundheit“ ins Treffen zu führen. Aufgeklärte Obskuranten, die sich am Pfaffentume müde geschimpft haben, finden so in den sensiblen Vorkämpfern unserer geistigen Differenzierung willkommene Sündenböcke.

Der Décadencefrage gegenüber ist der objektive Standpunkt der einzig richtige, der nämlich, welcher die krankhaften Lebensmomente der Künstler ruhig zur Belehrung hinnimmt, dabei aber niemals vergißt, daß auch die Kunst eines Todkranken durchaus gesund ist, sobald sie dies kranke Individuum nur restlos objektiviert und zur Wirkung bringt. Kunst heißt eben können, und es ist von recht sekundärer Bedeutung, was gekonnt wird. Es ist einerlei, ob freudige, lebenbejahende, starke Empfindungen ihren künstlerischen Ausdruck gewinnen oder bedrückte, lebenverneinende, ja verzweifelte. Da im menschlichen Leben die Stimmungen wechseln und die Charaktere je nach den Schicksalen und Erfahrungen ihrer Träger entweder die optimistisch-sanguinische oder die pessimistisch-melancholische Grundnote haben, so werden stets die entsprechenden Arten von Kunst ihre Abnehmer finden und gar die vielgeschmähte Nervenkunst wird ihren ethischen Wert immer mehr enthüllen, je verzehrender der moderne Daseinskampf, je nervöser unser Zeitalter werden wird. Die Heilkraft der Natur schafft sich gerade in dieser sogenannten Décadence-Kunst ein wundervolles Hilfsmittel gegen die Nervosität der Zeit. Sie ist ihr Ausdruck, aber auch ihr geistiges Gegengewicht. Der geschundene moderne Mensch, verstrickt in tausend innere Widersprüche, durch die soziale Lage oft auf ein Niveau der Lebenshaltung gedrückt, das seiner geistigen Aktivität allenthalben Fesseln anlegt, mit reichen Gaben des „Gemüts“ — wenn denn doch dies fatale Wort gebraucht werden soll — an die Prostitution verwiesen, ein Mensch, der hundert Demütigungen, tausend Beugungen seines Selbstgefühls, seiner Menschenwürde hinnehmen muß, um, der ungeheuren Konkurrenz auf allen Lebensgebieten zum Trotz, sein Leben zu fristen, — will man diesem Menschen, einem Publikum solcher modernen Existenzen (und wer wollte dessen Bestehen leugnen?) tröstliche Idyllen bieten, Lieder der Kraft, Bilder eines freien, natürlichen, ungehemmten Lebens? Es wäre dichterischer Traum, würde man als Lohn solcher Darbietungen die erlösten, gerührten Tränen eines solchen Publikums erwarten. Sehr berechtigter Hohn wäre wohl die Antwort. Für Leidende ist die Beschäftigung mit den künstlerischen Objektivationen seelischer Leiden ein Halt von größerer Bedeutung, als unsere Ärzte glauben. Décadence-Kunst ist notwendig, solange unsere Zeit ist, wie sie ist: Eine Zeit des Niederganges auf der einen, des Aufschwunges auf der andern Seite.

Gerade bei uns ist es nötig, in so scharfer und, wie ich zugeben will, zu Mißverständnissen reizender Form der souveränen Kunst ein Stück freier Entfaltungs- und Bewegungsfähigkeit sichern zu helfen.

2*



Yvette Guilbert (Lithographie)

Deutschlands geistige Selbständigkeit ist ungefähr ebenso alt, wie seine politische, denn es will für das intellektuelle Niveau eines Volkes wenig Günstiges besagen, daß sich — zur Blütezeit unserer Literatur im vorigen und vorvorigen Jahrhundert — eine Reihe außerordentlicher Persönlichkeiten geradezu gewaltsam aus ihm heraushob, von denen aber nicht wenige kaum die Hälfte ihrer reichen Möglichkeiten entfalten konnten, ganz zu geschweigen von jenen unglücklichen Opfern eines unversöhnlichen Herzens und einer Welt, die eine Wertung der geistigen, wenn auch pervertierten Energie rein um ihrer selbst willen nur recht langsam lernen wird.

Oder wo wären die Künstler und Dichter romanischer Rasse, welche hätten enden müssen, wie unser Lenau, Hölderlin, Grabbe und Lenz? Es wäre bitteres Unrecht, diesen Geopferten, als deren Jüngster Friedrich Nietzsche — eben aus dem Gefühle seines Märtyrertums heraus — bittere Anklagen gegen den in Europas Flachland herrschenden Geist fand, ihr Schicksal als eine persönliche Schuld aufbürden zu wollen. Auch gegen die „Verhältnisse" im allgemeinen wirken Anklagen und Angriffe in solchen Fällen wie Stöße gegen leere Luft. Hinter ihnen stehen immer Persönlichkeiten und Taten. An eine Prädestination glauben wir heute nicht mehr und wissen, daß Schicksale gemacht werden. Darum sollte man billig bei der Betrachtung des Unterganges hochbegabter Intelligenzen eher den Blick auf die Faktoren richten, die von außen her, mittelbar oder unmittelbar, zu solchen nationalen Verlusten beigetragen, als lediglich auf die persönlichen Defekte und Wunden, durch welche die zerstörenden Einflüsse teils von einzelnen Zeitgenossen, teils von ganzen Klassen und Kasten her in den höherwertigen Organismus eindringen konnten. — Ich bin mir wohl bewußt, daß ich damit ein großes Wort wage, dem die materialistische Roheit ihr Schlagwort von der „psychischen Minderwertigkeit" entgegenzuhalten nicht verfehlen wird. Es kann nicht leicht ein plumperes gefunden werden.

Soll ein Klassiker, dem unsere höchsten wie unsere weitesten Kreise wohl unbegrenztes Vertrauen entgegenbringen, zu seiner Beleuchtung herangezogen werden, so sei hier auf Schiller verwiesen:

„Das Leben ist der Güter höchstes nicht!"

Anderem aber, als eben nur dem Leben — und wie viel davon ruht noch im Schoße der unerschöpflichen Natur — hat diese psychische Minderwertigkeit nie Abbruch getan. Niemals dem Geiste, niemals der Erkenntnis, der Enthüllung wunderbarer und vorher nicht geahnter Zusammenhänge!

Die Bravour eines Soldaten, welcher sein Leben opfert, indem er die Mine entzündet, welche den feindlichen Heeresteil unter Trümmern begräbt, steht uns gewiß außerhalb jedes Vorwurfs, und doch tritt auch hier „psychische Minderwertigkeit" — ein krankhafter Mangel an so natürlichem Selbsterhaltungstrieb, vielleicht gar pathologischer Ehrgeiz, Herostratismus — um einer geringeren, nämlich bloß nationalen Sache willen in Tätigkeit, nicht um des Geistes willen, dessen Fortschritte die Menschheit bereichern.

Soll es also Schuld eines Künstlers, eines Dichters sein, wenn er seine Nervenkräfte über die normalen Funktionen hinaus oder von ihnen hinweg, in allen ihren Möglichkeiten, den gesunden wie den kranken, vor uns auslebt? Soll ihm nachgerechnet werden, daß ihn seine erhöhten Ausgaben an Enthusiasmus auf der einen, auf der anderen Seite gar zu sparsam, ja karg und kalt machten? Die Liebe zu den Erkenntnissen und zu den Leiden, denen wir sie einzig verdanken, wiegt wohl ein Manko an Liebe zu behaglichem Existieren, zur Familiengründung und zur Vermögensansammlung reichlich auf.



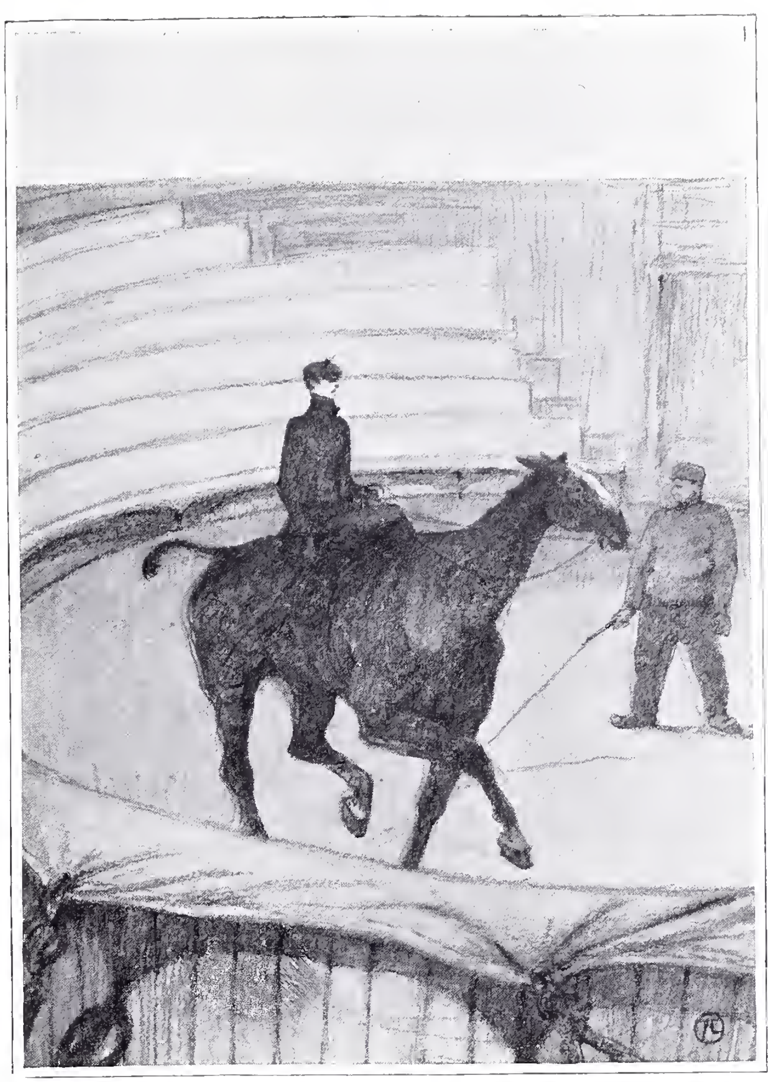


Miß Cecy Loftus, artiste lyrique anglaise (Lithographie)



Und soll es gar dem Genius verargt werden, wenn diese und jene Seite seines Charakters einer andern gegenüber zu kurz gekommen ist?

Die bürgerlichen Tugenden sind lobenswert und demjenigen unentbehrlich, der innerhalb der Gemeinschaft wirken will, die auf gegenseitige Garantien gegründet ist. Sollen aber auch die Äußerungen ihres Gegenteils künstlerisch objektiviert werden, — und das muß doch selbst den Moralisten zum Zustandekommen einer Sammlung „warnender Beispiele" erwünscht sein, — so ist nötig, daß sich dem dunklen Gotte des Lebens freiwillige Opfer darbieten, Sterbende, Niedergehende, welche uns die Pforten des Reiches aufschließen, das zwischen Geburt und Tod ist, des Lebens, welches selber viel geheimnisvoller ist, als sein Beginn und sein Ende.



Au cirque (Zeichnung)

Der Kunst gegenüber, in welcher dies dunkle Leben aus dem Munde derer zu uns spricht, die seinen Sinn ergründet haben, muß unser Empfinden notwendig solange primitiv und brutal sein, als wir sie nicht schlechtweg als eine dynamisch-physiologische Funktion des Individuums sehen lernen, nicht eine vergeistigt-sinnliche Freude an den innersten und verschwiegensten Feinheiten ihrer Erzeugnisse aufbringen. Denn wir mögen uns nach unseren Unglücksfällen an fatalistischen Gedankengängen erheben und aufrichten wie wir wollen, in normaler Lage sind wir heute zu wissend, um Fatalisten, Schicksalsgläubige auf die Dauer zu sein. Unser Problem ist nicht mehr das Geschick, sondern die Kraft, unsere eigenen Möglichkeiten. Wir fühlen ihre Hebung wie ihre Minderung in ihren oft wunderlichen Ausschlägen auf unsere Begebenheiten, wir lernen ihre Gesetze beobachten und streben mit kultivierter Bewußtheit nach ihrer richtigsten und ausgiebigsten Anwendung. Ein Zeitalter der Hygiene, der Sports ist nötig geworden, nachdem wir in naivem Drauflosleben unsere Grenzen erkannt haben. Aber die Ziele, die wir dann mit vollerlangter Bewußtheit unseren Kräften stecken, können immer nur zweierlei Art sein, entweder materieller oder geistiger, und jeweils anderer Art sind dann auch die Kräfte, die zu ihrer Erreichung eingesetzt werden müssen. Wie aber die Kraft der Menschheit nur ein und dieselbe, so die nervöse Energie des einzelnen, und es ist, genauer festgelegt, nur die verschiedene, im Falle des „Décadence"-Künstlers „perverse" Art ihrer Äußerung, ihrer Erscheinungsformen, die uns hier auffällt. Sehen wir einmal ganz im allgemeinen zunächst, welche Kräfte in einem solchen „psychisch Minderwertigen" wirken. Es ist bekannt, daß es keine Defekte, keine Leiden der Seele ohne physische Grundlage gibt. Was es nun heißt, einem kranken Organismus auch nur die einfachste, mechanische Arbeit abzuringen, von welcher die Tausende unserer Mitmenschen ihr Leben fristen, ist bekannt. Um wie viel größer wird die Bewunderung sein, die wir einem Manne zollen, der seinem leidenden Zustande zum Trotz schwere Aufgaben der Organisation oder der Verwaltung zu bewältigen hat. So werden wir auch jene ganz vergeistigte Energie des sensiblen Künstlers, der in

extremen Fällen stets Auge in Auge mit dem unausweichlichen Untergange seine Ekstasen und ihre fürchterlichen Rückschläge erlebt und uns die Seelenregungen dieser Zustände analysiert oder suggeriert, nicht als „Schwäche“ ansprechen, es sei denn, wir haßten den Anblick der Aufopferung bei anderen, weil wir uns selber ihrer nicht fähig fühlen! Ja, ein solches Individuum mag „schwach“ sein, an Krücken gehen oder im Krankenstuhle dahinrollen, schwach auch von Charakter, d. h. unfähig zu den gemeinen und schlauen Berechnungen, die den Erfolg über feinere Gehirne sichern, ein solcher Minderwertiger mag in der Verzweiflung darüber, daß ihm gerade dieser Mangel an gewöhnlicher Berechnung, an einfachem, gesundem „Menschenverstand“ Stück für Stück das Lebensglück zertrümmert, das unser aller Sehnsucht oder hohes Gut ist, zu den Stimulantien greifen, welche die graue Öde der inneren Vernichtung mit den bunten Visionen einer imaginären Glückseligkeit anfüllen, — wo ist die „Schwäche“ eines solchen Mannes, wenn sein Werk uns alle Hüllen von dem Daseinsrätsel herabzieht, wenn er in gewaltigen Ekstasen die Sprache der tiefsten und letzten Gefühle findet, mit deren armem, oberflächlichem Stammeln unsere Mitbürger ausreichen. Durch Leben und Tod, durch Himmel und Hölle führt uns nur, wer sie in den Vernichtungsschauern einer völligen Hingabe an seine Subjektivität erlebt hat. Diese Hingabe ist freilich ein wahnsinnähnliches Beginnen. Sie führt von allem Lebenfördernden hinweg, sie will den Geist um seiner selbst willen, sie will die Belebung und den Verbrauch jener zahllosen Gehirnzellen, die minder Enragiertere ungenützt, oder nur von einer unvergeistigten Sinnlichkeit verzehrt, mit ins Grab nehmen.

Übrigens liegen der Décadencefrage viel zu mannigfache und an sich viel zu variable Tatsachenverhältnisse zugrunde, als daß man hoffen dürfte, sie losgelöst, sei es von allgemeinen kulturpsychologischen Betrachtungen, sei es von speziellen charakterologischen Erörterungen über einzelne Künstler, zu behandeln. Auf letzterem Wege können wir hier allein dazu gelangen, einen kleinen Beitrag zu ihr zu liefern. Allgemeines soll das Besondere, wie es zu ihm hinleitet, auch ergänzen, und ist dies Besondere, die Künstlererscheinung des Henri de Toulouse-Lautrec wohl fesselnd genug, um zu meinen Ausführungen mehr beizusteuern, als trocken-sachliche Belege. Es läßt sich dabei nicht vermeiden, einem Künstler von der suggestiven Gewalt eines Lautrec ein wenig zu verfallen und aus den Stimmungen heraus, die er suggeriert, seiner Sensibilität das Wort zu reden. Der einsichtige Leser aber wird hierin keinen Widerspruch gegen die in einem früheren Hefte geäußerte und in späteren wieder aufzugreifende Wertschätzung der in bezug auf ihr Leben glücklicher organisierten Künstler finden, die auf breiterer Grundlage und weiter hinaus wirkten, als der eigenartige, bei uns heute nur den wenigsten bekannte Lautrec.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Bedingungen der Abstammung, der Organisation und des Milieus, unter denen er in sein Wirken eintrat.

Henri Toulouse-Lautrec-Monfa, ältestem französischem Adel entstammend, ist der Sohn eines Landedelmannes, der bereits seine Sensationen künstlerisch, durch Modellieren von Gegenständen seines sportlichen und auf die Jagd bezüglichen Interessenkreises, auslebte. Henri, mit dem Trieb zur bildlichen Darstellung geboren, beschäftigt sich schon frühe, gelegentlich seiner Ferienaufenthalte auf dem väterlichen Landgute, mit Tierstudien. Der Trieb zum Nachbilden erwacht also, im Gegensatz zu zahlreichen, fast den meisten Künstlern, nicht gegenüber der Landschaft und ihren gemüthaften, lyrischen Anregungen, sondern vor einem, man möchte sagen dramatischen Sujet, dem Tier, dessen Darstellung die poetische und anthropomorphisierende Einfühlung fast ausschließt und durchaus einen beobachtenden, das Individuelle, Fremde und Eigene der Kreatur erratenden Geist voraussetzt.

Das stumme Tier offenbart, was ihm eigen ist, was es vom Menschen trennt, am ausdruckvollsten in der Bewegung. Dies malerische Moment, welches für die Neuzeit so hohe Bedeutung erlangt hat und dessen Klassiker der Künstler späterhin werden sollte, mag ihn wohl, wenn auch unbewußt, zu diesen ersten Studien veranlaßt haben.

Die Intensivität von Lautrecs Begabung als Bewegungsmaler dürfte ihren psychologischen Grund in den Folgen eines Unfalles haben, der ihn im zwölften und dreizehnten Lebensjahre betraf und für sein Leben entscheidend wurde. In dem angedeuteten Zeitraume brach er hintereinander beide Schenkel und blieb, da die Brüche schlecht heilten, zeitlebens ein Krüppel, ein nahezu zur Unbeweglichkeit Verurteilter, der hinfort nicht mehr daran denken konnte, jenes Jagd- und Sportleben, wie es ihm von seinen Vorfahren her im Blute lag, gleich den anderen männlichen Mitgliedern seiner ausgedehnten Familie mitzumachen. Einen integrierenden Teil des künstlerischen Wesens sehen wir hier identisch mit der entsprechenden menschlichen Hauptrichtung von vererbter Neigung und Passion.

Das Leben, welches zu leben ihm ein widriges Schicksal nicht vergönnte, wird Lautrecs künstlerisches Problem und er sein Beobachter, sein scharf-charakterisierender, leidenschaftlicher Darsteller. Hier liegt der Punkt, in welchem sich der starke Geist von der „schönen Seele“ scheidet, ein Punkt, wo wir die

gesteigerte psychische Kraft des „Décadent“ bereits wie in einem Brennpunkte zusammengefaßt sehen. Man versetze nur einmal irgendeinen Dutzendmenschen in eine grausame Lage, der Lautrecs gleich, die ihn abschließt von allem, wozu Wollen und Neigung ihn hindrängen, – er würde mit Dank und mit übertriebener Gebärde zu den Trostmitteln der Sentimentalität greifen und es sich wohl sein lassen in einer mehr oder minder phantastisch ausgebauten Welt der Ideen, der Ideale und Illusionen, wie sie sich in gefühlvollen und bescheidenen Krüppeln bilden, um ihnen die starken Sensationen des Lebens zu ersetzen, die für sie nicht vorhanden sein dürfen. Bei Lautrec finden wir nichts von dieser lyrischen Resignation. Der zur Kunst verurteilte Grand-Seigneur bleibt Grand-Seigneur, und zum Wesen eines solchen gehört es dann eben, daß er sich nicht mit einer dilettantischen Handhabung der Kunstmittel begnügt. Wir werden sehen, wie sich Toulouse in leidenschaftlichem Ringen der Mittel bemächtigt, seine außerordentliche seelische Situation nach außen zu kehren.

Aber verweilen wir zunächst noch bei dieser Situation selbst!

Ein Mensch mit den stärksten und ausgesprochensten Neigungen zum Leben tritt auf dessen Schauplatz und sieht sich verurteilt, sein Leben lang nichts zu sein, als sein müßiger Zuschauer. Zur Rolle des Ausgeschlossenen verdammt, der einem Berg bitterster Grollgefühle, tiefster seelischer Leiden zum Trotz sich mit dem Leben abfinden, seine Stellung zu ihm fixieren muß. Lautrec leugnet die Realität nicht, so sehr er Grund hat, gegen sie aufzubegehren. Er flüchtet in kein Jenseits! Dieser verkrüppelte Mann wird ein r e a l i s t i s c h e r Zeichner. Allein auf Grund seines Ausgeschlossenseins, das ihm die Distanz der leidenschaftlichen Sehnsucht gibt, muß er zu mehr werden, als zu einem bloßen Abbildner, einem Schilderer der Wirklichkeit. Er verdankt seiner eigenartigen Situation die Fähigkeit, uns alltägliche Dinge und Wesen in einem ganz neuen, befremdenden Lichte zu zeigen, panisch erregende Gebilde zu schaffen, die genau so unwirklich als wirklich sind. Welcher Unterschied vom gesunden Künstler, der mit befriedigter Sehnsucht vom Vollgenusse des Lebens her zu seinem Schaffen kommt! Ihm ist die Wirklichkeit voller Beziehungen zu Erlebnissen, zu erreichbaren Wünschen und Hoffnungen. Sie ist ihm das vertraute Gleichnis seines inneren Erlebens, eines gegebenen, nicht anzuzweifelnden Faktums, das nur in der von der jeweiligen Stimmung bedingten Note wiedergegeben zu werden braucht, um Kunstwerk zu sein. Aber wie enge ist dafür ein solcher gesunder Realist mit dem Gange der Natur verflochten, zum Heile seines Bestehens als Mensch vielleicht, aber sicher zum höchsten Schaden für seine Bedeutung als Künstler, als Offenbarer neuer Werte der Anschauung und des Empfindens. Gesund sein heißt eben, mit der Natur im Einklang sein. Mit dem jugendlichen Aufschwung der Triebe gibt sie den vom Leben nicht verbrauchten Überschuß gern an das Kunstwerk ab. Aber ist mit den Jahren dieser Überschuß verbraucht, so verlieren die Werke gesunder und lebenstüchtiger Künstler leicht ihr potenziert Menschliches, werden routiniert, virtuosenhaft und suchen in gesteigerten technischen oder äußerlich-gegenständlichen Effekten bei immer formalerer Ausarbeitung das geschwundene Feuer zu ersetzen.

Anders, wo dies eine dem Leben und der Natur zum Trotz angefachte und oft von starken Stimulantien künstlich unterhaltene Flamme ist! – Wie anders, wo sich das künstlerische Leben als ein gellender Gegensatz, als ein G e g e n m i t t e l, möchte man sagen, gegen ein persönliches Schicksal erhebt. Alle Triebe sind von der Außenwelt zurückgestoßen. Ihre Entladungen nach außen, die allein vom Fieber befreien und dem Organismus jene Ruhe mitteilen, in welchem ihm nichts ferner liegt, als enragiertes künstlerisches Hervorbringen, sind gehemmt. Diese Triebe, deren angeborene Macht keine rein äußerliche Schädigung unterdrückt, kehren sich nach innen. Die Diener des Gesamtorganismus werfen sich zu seinem Herren auf, sie verändern Denken, Empfinden und Wollen nach dem Bilde ihrer ausschließlichen Herrschaft, sie erzeugen, indem sie die Nerven in der ständigen Vibration einer erst ungestillten und in der Folge unstillbaren Sehnsucht erhalten, eine ungeheure geistige Energie, die dem normalen Befinden Abgelegenstes und Entferntestes mit wildem Eifer und unter zahllosen Formen betreibt, den Körper aufzehrt und den von ihr Besessenen zum Opfer seines Werkes macht, das dann oft gigantisch über die unglückselige, fragile Existenz seines Schöpfers hinauswächst.

Mit eklem Behagen mag da freilich der Philister — ein Gedankenloser, der nicht einmal vor seinen eigenen Leiden Ehrfurcht hat — den bizarren Kontrast festnageln, wie er gewiß ins Auge springt, wenn wir uns etwa des schwächlichen und weinerlichen Alkoholikers Grabbe erinnern, der seinem menschlichen Wesen zum Trotz sich als der Schöpfer titanischer Gestalten, der Präger burlesk-erhabener Gedanken der deutschen Literatur aufgedrängt hat. Ein solcher Kontrast i s t bizarr, aber er ist von derselben Bizarrerie, welche auch bei anderen großen und erschütternden Unglücksfällen zutage tritt. Er zeigt die verzerrte Komik aller Paniken, der Theaterbrände wie der Kriegsereignisse. – Es sollte stets bedacht werden, daß die Subjektivität des unglück-



Mad. Lender und Baron (Lithographie)

lichen Genies niemals so weit reicht, es völlig gegen seine „wahre" Lage zu verblenden und der Anblick eines seelischen Martyrtumes, wie es aus den Werken solcher unselig zerspellter Naturen spricht, sollte gewiß nicht zu brutaler Verachtung des armseligen „Charlatan" Anlaß geben, der doch Stunden hatte, da er sich in seinen Lumpen über jeden König der Erde erhaben fühlte. Und: „Gefühl ist alles!" — Wer die Blätter der Weltgeschichte durchgeht, der mag sich von ihr an die sehr positive Gewalt der menschlichen Ekstasen gemahnen lassen. Der Geist und Mensch Grabbe wurde im Deutschland der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das, was er uns heute ist. Andere Zeit- und Milieu-Umstände können aber gerade solchen und ähnlichen Geistern die gewiß sehr reale und fühlbare Bedeutung eines Robespierre, Danton oder Marrat geben, und auch Religionsstifter mögen oft auf eine Weise zustandekommen, von der sich ihre beschränkten Anbeter nichts träumen lassen. Dies letztere nur nebenbei. Hier gilt es uns vor allem zu zeigen, in welche Situation die erhöhte nervöse Spannung und Reizbarkeit, nenne man sie nun Genie, Modernität oder „Décadence", den bildenden Künstler versetzt.

Lassen sich, so steht die Frage, typische, allgemeine Züge herausfinden, welche das beschleunigte Entwickelungstempo dieser Kunst in den letzten Dezennien und damit das Gesamtbild unserer Zeit erklären helfen?

Wir gedenken diese Frage bejahend zu beantworten. Es wird heute vieles gesagt, um unsere Kunst charakteristisch von der älteren abzuheben. Man vergesse auch hier nicht über den geistigen Momenten die physiologischen und die allgemeinen sozialen, aus denen sie sich erheben.

Im guten wie im bösen hat der verstärkte Daseinskampf, wie er aus den charakteristischen Wandlungen des Außenlebens deutlich wird, die als Verkehr, als Industrie, als Handel und alle Arten geistiger Berufe heute ganz andere Anforderungen an den Einzelnen stellen wie früher, eine erhebliche Steigerung des Nervenlebens zur Folge.

Die Statistik bringt die unmittelbarsten Belege in den Frequenzziffern der Irrenhäuser und Gefängnisse, in der zunehmenden Anzahl der Selbstmorde. Utopische Doktrinen wie die sozialistische, und mystische Richtungen wie der Spiritismus sprechen von einer besonderen Inanspruchnahme der Geister, welche unbewegtere Zeiten zufrieden bei dem Gegebenen verweilen ließen.

Hygienische Bestrebungen aller Art laufen in gleichem Tempo neben der Hast einer unstillbaren Sucht nach Sensationen, wie sie das Vergnügungsleben unserer Großstädte zu einer eigenen Kulturerscheinung weitläufigsten Komplexes gemacht hat und wie sie durch das Medium der modernen Sports, von einem Bedürfnis nach nervöser Erregung in weitesten Volksschichten Zeugnis gibt. Auch geistig leben wir in einem Zeitalter der „Bewegungen". Unsere literarische Produktion überstürzt sich in Theorien und Paradoxen, dringt auf der einen Seite beherzt und oft tollkühn unter stärkstem Verbrauche an Begabungen in früher kaum geahnte Gebiete des Empfindens vor und sucht auf der anderen Seite geängstigt, verwirrt, ratlos bei alten Idealen Anschluß, deren belebender und wirksamer Geist tot ist, und aus deren Trümmern nur noch ein schwächlicher Eklektizismus seine kärglichen Heiligtümer errichten kann. Unserer ganzen Zeit fehlt es, als einer Zeit der Entwickelung, der Jugend, an Stetigkeit und Konsequenz, an Charakter, soviel des Charakteristischen sie aufweisen mag. Von einem Zeitwillen zu reden, als einer auf ein bestimmtes Ziel gerichteten einheitlichen Bestrebung, an der alle Geister, wenn auch nur mit einem Teile ihrer Interessen partizipieren müßten, wäre heute verfrüht. Aber eine unbändige Zeitkraft sehen wir in Tätigkeit. Doch wahllos, elementarisch ist ihr Vernichten und ihr Schaffen, und der ersehnte Ordner dieses unergründlichen Chaos muß ausbleiben. Es gibt eben und hat im Verlaufe der Weltgeschichte wiederholt Zeiten gegeben, die ihrem innersten Kerne, ihrem Wesen





Mademoiselle Marcelle Lender (Lithographie)



nach ordnungswidrig, anarchisch waren. Der einzelne, der innerhalb solcher Zeiten zu künstlerischem Schaffen verurteilt ist, wird daher seine Hingabe wie seine Zügelung klug zu überwachen und einzuteilen haben, wenn anders er ihnen Ausdruck verleihen will.

Den Aufgaben des künstlerischen Zeitausdruckes gegenüber spielen nun die einzelnen Künste eine durchaus verschiedene Rolle und es leuchtet ein, daß sich an der bildenden Kunst, als der gegenständlichsten und direktesten, die dem Probleme „Objekt-Subjekt“ stets Aug' in Auge gegenübersteht, die ersten und deutlichsten Ausschläge zeigen müssen.

Die Stellung spezifisch moderner Bildner zur Wirklichkeit weist der Hauptsache nach zwei Grundlinien auf, welche sich den Zuständen entsprechend unterscheiden, die eine herbere, schwerer zu bewältigende Realität dem leidenden und kämpfenden Subjekt mitteilt.

Lust und Unlust, Ekstase und Depression — auf dieses einfache Schema läuft ja schließlich unser ganzes Verhältnis zur Welt hinaus.

Vermag man nun, wenn man unsere modernen Techniken psychologisch betrachtet, in ihnen dieses Schema wiederzufinden? Le style c'est l'homme. Technik und Mensch, Kunstrichtungen — zur Methode gewordene Techniken — und Zeit stehen in durchaus bestimmbaren Verhältnissen zueinander.

Der moderne Künstler hat dem Bilde der Wirklichkeit gegenüber eine fanatische Eindringlichkeit, die stärkste Intensität, die seit Jahrhunderten der kunstgeschichtlichen Entwickelung hierin erreicht wurde. Er hat mit dem Naturalismus begonnen, „die Natur zu entdecken“. Wie konnte er sie vergessen haben? Was hat ihm auf einmal diese Entdeckung vermittelt?

Jeder einzelne, der sich selbst beobachtet, weiß aus der Erfahrung, wie durchaus verschieden – nach Jahreszeit, Tag und Stunde, nach hunderterlei in der jeweiligen Konstellation unserer organischen Potenzen bedingten Momenten und der Einflüsse, denen sie von außen unterliegen, unsere Aufnahmefähigkeit und unsere Art, Eindrücke zu empfangen, ist Es gibt Tage, an welchen wir durch die Wunder des Lebens dahingehen, mit so ganz und gar selbstverständlicher Miene, als wüßten wir ihre innersten und geheimsten Gesetze wie das Einmaleins. Wir sehen um uns her Farben, Formen und Bewegungen nicht anders, als den Hausrat unserer Wohnungen, als etwas längst Vertrautes, zum mindesten als nichts, woraus wir höchste Lust oder tiefste, verzweifeltste Depression in uns hinüberströmen spüren könnten.

Unter anderen Konstellationen unseres komplizierten Ich – und die Seele des Geringsten unter uns ist noch hundertmal komplizierter, als unsere klügsten Mechanismen – wird uns alles, was uns umgibt, neu und wunderbar: die Menschen, die mit uns leben, die Tiere, die wir uns vertraut glaubten, und alle Formen des Lebens, wie wir sie tagelang benutzen, ohne ihre Sonderexistenz, ihre ahnungsvolle Eigenart zu gewahren. Im Rausche, in den geheimnisvollen Regungen der Sinnlichkeit, ja schon im Einflusse des erdennahen Mondes werden wir zu Dichtern und Künstlern, genau wie unter dem Zwange verzehrender Leiden oder jener schweren Beängstigungen des Gemütes, wie sie wohl aus den Abgründen eines jeden Lebens einmal emporgestiegen sind. Was jeder empfindet, wessen Opfer jeder ist, sobald seine Nerven unter einem der genannten Einflüsse oder unter ähnlichen rascher die Reize der Außenwelt aufnehmen und rascher zu dem umschaltenden, kombinierenden, schaffenden Zentralapparat weiterleiten, das empfindet der Künstler bewußt, dem gibt er sich mit Bewußtsein, ja mit Vorbedacht hin. Er kontrolliert die Regungen seines Unbewußten an der Summe aller früheren Momente seines gesteigerten Innenlebens und gestaltet sie dem Bilde, dem Sinne entsprechend, auf den ihm alle seine vereinzelten Erlebnisse hinzudeuten scheinen. So schafft er zur Welt eine andere Welt. Sie ist nicht ohne die Wirklichkeit, aber sie selbst ist so unwirklich wie ein Traum, irreal wie die Ekstasen des Wahnsinns oder des Alkohols, „unwirklich“, wie alles Köstliche, womit sich unsere schönsten



Mademoiselle Lender (Lithographie)

und gefährlichsten Triebe zauberisch umkleiden, um Tod und Leben vor uns zu verbergen, die sie beide in sich umfassen.

Soll hier ein Paradoxon über Toulouse-Lautrecs Kunst vorausgeschickt werden, nachdem ihm etwas der Boden vorbereitet ist? – Er ist der Maler des Wirklich-Unwirklichen. Er sieht das Leben mit den Augen eines Frühverstorbenen, der den Tod lange in sich getragen. Er hat ihn seinen lebensprühenden Schöpfungen mitgeteilt als ihr Rätselvollstes und Bestes.

Dürfen wir uns diesen Schöpfungen einen kurzen Augenblick hingeben, ehe wir wieder ruhig im Tone des Berichterstatters fortfahren?

Es gibt „banale", alltägliche Milieus um uns her, in denen wir nichts anderes suchen, von denen wir nichts anderes erwarten, als das, wofür uns gottlob nur jenes fürchterliche Fremdwort „Amüsement" zu Gebote steht. Ja, verhehlen wir es uns nicht, in den Bars, den Nachtkaffees, im Zirkus wie im Variété sind unsere Sinne engagiert. Wir bilden das Publikum solcher Lokale aus einem geheimen Zwange heraus, der uns nachts nicht ruhen läßt, und wir empfinden sie in diesem mächtigen Verlangen nach einer Auslösung unserer Spannung nur wie gewaltige, singende Ströme von Licht, die uns den Rausch, eine wunderbare Verzückung verheißen, welche jenseits



Mad. Yahne und Antoine (Lithographie)

aller irdischen Möglichkeiten liegt. Wo sähen wir Befangene da das Einzelste und Feinste, wo erlebten wir mitten in einer maßlosen Trunkenheit letzte und allerletzte Verzweiflungen? Es gibt Künstler genug, die in den Dingen, die sich auf unser Leben beziehen, nur die neutralen, besser nur die offiziellen Seiten erblicken, Seiten der Standpunkte und Ansichten, der Parteien und Glaubensmeinungen. Eine American Bar ist ihnen der Ort, die nonchalante Eleganz nobler Alkoholisten zu zeigen. Im Zirkus ergötzt sie das edle Pferd und der lustige Clown und im Variété bemerken sie neben der „Volksseele" den weiten Abstand des Brettls von jenen Brettern, auf denen sich die Stücke derer abspielen, die in einer wilden Ekstase sich dazu aufschwangen, die Tingeltangelszenen des Lebens ernst zu nehmen und die Kalauer, die als Gedanken über seinen Sinn einzig möglich sind, in Jamben oder in ernsthafte Prosa zu bringen.

Toulouse ist nicht auf diese Weise der Spezialist der Milieus, die er darstellt. Seine erste Entwickelung führte ihn zwar mit dem Sportdarsteller Princeteau, einem Künstler dieser Art, zusammen, aber er hat nichts von ihm gelernt, konnte nichts von ihm lernen. Seine Milieus sind für Toulouse ein allgemeiner Wert, ein Lebenswert. In ihnen spiegelte sich sein zerrissenes und doch von einem so einheitlichen Gedanken beherrschtes Leben, seine großen Ekstasen und großen Depressionen, so vollständig, daß sie in seiner Wiedergabe wie vergiftet erscheinen von seiner gewaltigen und unheilvollen Subjektivität. Oder ist diese Subjektivität identisch mit dem Geiste dieser Milieus selbst, mit dem Geiste einer Zeit, die an wilden Ekstasen, an Stimulationsbedürfnis, an Flagellantismus mit dem Mittelalter wetteifert?

Es ist in der Tat ein seltenes Zusammentreffen, daß in Toulouse-Lautrec ein Künstler erstand, welcher zu den so aufreizenden und aller Objektivität unholden Milieus unserer Zeit schon aus seiner körperlichen Organisation heraus in einem so furchtbaren als fruchtbaren Gegensatze stand. Was seine Darstellungen so gespenstisch lebhaft macht, ist ja auch nichts, als der Reflex der ungeheuren psychischen Spannung, welche der Anblick dieser Milieus, ihr intensives inneres Erleben, dem kein gleich kräftiges äußerliches Durchleben die Wage hielt, in dem outsider dieser phosphorisch-leuchtenden Lebewelt erzeugte.

Eine Philosophie dieser Lebewelt ist noch nicht geschrieben, aber sie könnte sich unter den Händen eines Mannes, der nach Absolvierung ihrer Erfahrungen noch Mann genug sein müßte, sie zu schreiben, zu einem der modernsten und tragischsten Bücher auswachsen. Der ganze verzweifelte Doppelsinn des Daseins, des Lebens, welchem durch angeborene oder erworbene Defekte und Krankheiten bereits außerhalb



Une redoute au Moulin-Rouge (Lithographie)



Le cirque (Chocolat)

(Zeichnung)



der Spitäler und der Kirchhöfe soviel Ahnungsvoll-Dunkles beigemischt ist, das auf sein Ende hinweist und auf die Verwesung, diese scheußliche Antipodin unseres behaglichen, lustvollen Stoffwechsels, — alles, was uns schon bei Lebzeiten aus diesem verschlossenen Reiche her mit schwülem Hauche anweht, müßte in einem solchen Werke seine Worte finden.

Eine solche Art literarischer Kunst haben wir bereits besessen. Unser Heinrich Heine war es, der uns die wollustvolle Marter seines Lebens, auf das ein grauenvoller Tod immer gewaltsamer einstürmte, aus den ironisch-verschlungenen Arabesken seiner schönen Prosa ahnen ließ.

Unter den bildenden Künstlern aber ist Toulouse Lautrec derjenige, welcher für unsere Zeit diese Gebiete bizarrster und gefährlichster Kunst neu entdeckt hat. Er bewegt sich in ihnen mit einer souveränen Technik, die niemals Routine wird, weil ihr Künstler niemals aufhört, maßlos an dem Schmerze zu leiden, der ihn in die zuschauerischen Ekstasen treibt, welche ihn dies Leben verherrlichen lassen. Wo er verherrlicht, dient Toulouse Lautrec einem Gotte, der die Anbetung des Krüppels roh verlacht. Aber mit einer, aberwitzigen Gier drängt sich dieser ihm auf, und plötzlich in den Lavagluten dieses Orgiasmus zu Eis erstarrend, züchtigt er seinen Fetisch mit einer kalten, gleichgültigen Wut.

Am Weibe, als der kürzeren Fassung der so verwickelten Formel „Leben" muß sich Lautrec am deutlichsten enthüllen. Er ist Franzose und — Toulouse Lautrec. Deshalb wird er sein realistischer Darsteller und nicht der sentimentale Wiedererwecker pervers-romantischer Frauenkulte. Am geistvollsten, lebendigsten, gesündesten erfaßte er, wovor er am tiefsten im Staube lag. — Er scheint mit den Frauen, die er zeichnete, unmittelbar an die Tierstudien seiner ersten Anfänge anzuknüpfen, denn was er hier sieht und künstlerisch vermittelt, sind die schauerlich-pikanten Reize animalischer Existenzen, vergeistigt und in ihrer geheimnisvollen Wesenheit raffinierter Tiere durch offenbarende Bewegungsmomente festgehalten, die Lautrec zu meistern versteht wie kein anderer. Wie gewöhnlich, wie unsympathisch wäre die Mehrzahl dieser Gestalten ohne die außerordentliche Fähigkeit des Künstlers, uns gerade das Diabolische dieser raffinierten Niedrigkeit vorzuführen, eine Niedrigkeit, ein Leiden, das in der Beleuchtung des Künstlers plötzlich wie ein Inbegriff der Wahrheit vor uns steht und alles das restlos auszusprechen scheint, was die Jünglinge hinter jenem Vorhange zu Saïs mit Schmerzen suchen.

Da ist das lithographische Porträt der Mll. Marcelle Lender: Eine Gestalt, die in leicht verbogener Stellung, fest, wie in die Erde eingerammt dasteht. Ein Leib, dessen aufstachelnde Kargheit ein glühend elegantes Kostüm umgibt, welches Lautrec mit seinen wenigen, wirren, wie im Fieber hingeworfenen Arabesken vollkommen zu geben weiß. Die Hüften betont eine Linie, ein Aperçu der erregten Künstlerhand, mit einer Art wegwerfender Nachlässigkeit hingesetzt, die allein für Lautrecs psychologisches Verständnis Bände redet. „Da bist du nun," hätte der Künstler unter diese Figur schreiben können, — „töte sie, töte alle, die zu dir kommen, denn siehe, ich sterbe, und ich weiß nicht warum." Der Kopfputz dieser Frau liegt auf ihrem Haar, unter dem ihr Gesicht kraß hervorspringt wie unter einer Perücke, gleich der Schwinge eines Nachtfalters oder dumpfen Vogels: Die Klage, eine unbewußte und untergründige Trauer dieser so prononzierten, kecken und spitzigen Existenz, ein breites Schwarz, welches ihr der Künstler voller Weisheit und Würde aufs Haupt gelegt hat. Mademoiselle hält im rechten Arm, in dessen Haltung ein spannender Krampf innerer Erregungen zum Ausdruck gelangt, einen Sonnenschirm oder Stab. Ihre langen Finger greifen zu, wie heiße Krallen, die sich wollüstig an der kühlen Glätte einer Waffe erregen, und das eckige Gesicht, einer zu Übeltaten erschaffenen Maske ähnlicher als menschlichen Zügen, lauert spitz nach vorn, schiebt Kinn und Unterlippe mit höhnischer Sicherheit aus einem zu hohen Kragen hervor, unterhalb einer verachtenden Nase mit gierig bebenden Nüstern und asiatischen Augen, die ein Leben für sich führen. Die Seele dieser Augen kann taumelndes Mitleid in dem erregen, der da meint, mit seinem Sterben eine Welt erlösen zu können, die von ihren Leiden nichts weiß. Aber Blut ist dieser Gottheit ein zu alltägliches Opfer, und sie wird kaum lächeln.

Derselben Mademoiselle Lender begegnen wir unter den diesem Hefte beigegebenen kleineren Reproduktionen noch zweimal. Es handelt sich da um Proben von jenen Lithographien Lautrecs, die mit wenigen Strichen nur die physiognomisch meisterhaft gegebenen Gesichter unterstützen, denen sie gewidmet sind. Toulouse hat in dieser Art von Arbeiten Menschen bis auf ihr Letztes niedergeschrieben. Eine beliebige ihrer Posen festhaltend, mit denen sie an den Illusionismus und an die Unsicherheit ihrer Mitmenschen appellieren, war er doch von diesen jeweiligen Posen niemals verblüfft. In ihnen sah er immer nur die individuelle, mannigfach bedingte Ausdrucksform eines Rätselvollen und Unbedingten, eben des Menschlichen. Dies allein, und nichts von Malerischem, von Schönheit, von Stimmung, ist sein Problem, an dessen Lösung er alles setzt, sein ganzes eigenes Menschtum, das durch so widriges Geschick von vornherein in der freien Entfaltung gehemmt, sich in rasenden Ekstasen vor den Problemen fremder Existenzen aufbäumt. Eine im Grunde so selbstver-



Miß Loftus (Lithographie)

ständliche Erscheinung wie diese Mademoiselle Lender umschleicht dieser Künstler dann, als sei sie ein gewaltiges Rätsel, welche keine menschlich-verständigen Bemühungen zu offenbaren vermögen, das sich höchstens selber in einer günstigen Stunde aussprechen kann, die es abzuwarten gilt.

Diese Wartezeit mag die Phantasie mit einem quälenden Chaos halber Erkenntnisse, unplastisch-flimmernder, drängender und sich ineinander verschiebender Bilder beleben, von denen ein jedes, als Anregung genommen und mit geduldigem Künstlerfleiße ausgestaltet, stets ein vollwertiges Werk ergeben würde. Aber für Toulouses nachtwandlerische Kunst gibt es kein Ausbauen und überlegtes Verdeutlichen einer halben Inspiration. Mögen alle Fasern seines Gehirnes auch erbeben in diesem ungewissen Warten und Lauern, in diesem Andrängen des stummen und ungestillten Gestaltungswunsches, ihr Fieber muß in einer Überzeugung, in einer Gewißheit gipfeln, gegen welche nichts mehr aufkommt. Sie muß ihm das Werk, die Bewegung, den Ausdruck offenbaren, der ihn dann dermaßen erfüllt, daß es sich fast nicht mehr um eine intellektuelle Überzeugung zu handeln scheint, sondern um eine des Körpers, der zeichnenden Hand, welche, die Offenbarung des von fremdem, peinigendem Geschehen erregten Blutes niederschreibend, gleichsam ein erhellendes Wort, einen erkennerischen Schrei umsetzt, eine unmittelbare Reflexbewegung ausführt, die beweist, mit welcher geradezu selbstvernichterischen Hingabe der Künstler sich in das fremde Sein um ihn her eingelebt hatte. — So geben die beiden angeführten Schöpfungen Situationen, die so unmittelbar, so momentan sind, daß an ihnen selber fast nichts mehr gelegen ist, daß mindestens ihre ganze Dramatik nur als die Schale ihres Kernes erscheint, der psychologischen Charakteristik der Hauptfigur. Die männlichen Personen, die beide Male als kontrastierende Elemente benutzt sind, werden so ganz unbewußt, ohne den leisesten Anschein einer Absicht zu Vermittlern alles dessen, was die Gegenüberstellung „Mann und Weib“ in jedem an Anregungen auslöst. Denn Weib und Mann, nicht mehr Mad. Lender und Baron X oder Monsieur Y sind hier konfrontiert. Die beiden alltäglichen und auch nicht im mindesten symbolischen Situationen haben eben Lautrecs außergewöhnliche Persönlichkeit passieren müssen, um Kunst zu werden, eine Persönlichkeit, deren Inneres wund und heiß war von dem gewaltigen sexuellen Gegensatze, und deren Schicksal sie in den feinsten Nuancen eines Blicks, im leisesten Zucken eines Lächelns lesen ließ, wie in einem groß aufgeschlagenen Buche. Bei dem Manne auf dem ersten der angeführten Blätter ist alles wie ein verhaltenes Zurückprallen, eine von der konventionellen Haltung des Salonmenschen gezügelte Panik, die nur aus ganz, ganz leisen Zügen — lauter spricht, als sie aus der dramatisch bewegten Komposition manches anderen Künstlers gesprochen hätte, der mit mehr Absicht diese psychischen Momente hätte geben wollen. Die Haltung des Kopfes sagt hier dasselbe, wie der linke Arm, der so krampfhaft den Hut gegen den Leib preßt, — wie der halbgeöffnete Mund und die Augen, die mit Anspannung an sich halten, um nichts zu verraten. Vor diesem Sensationierten muß das Weib um so stärker als Sensation deutlich werden. Alle sensationierenden Momente sind geheimnisvoller Natur. Sie sind bald so starke Erschütterungen unserer Seele, daß unser Körper unter ihnen erbebt, oder sie sind die überraschenden psychischen Umsetzungen des erregten Blutes, die uns befremden und uns mit etwas in uns allein lassen, das nicht mehr in Leib und Geist zu trennen, das vielleicht der Sinn ist, der beide in eins umschließt. Wie ein lebendiges Rätsel funkelt hier Mademoiselle vor einem Befremdeten, welcher dasteht, als habe ihm ihr Gesicht den Tod entgegengehalten wie eine offene Hand. Auf dem zweiten Bilde sehen wir dies Funkeln erloschen. Mademoiselle sieht in ein Nichts hinaus, mit einem Blicke, hinter welchem nur ein sehr gequältes Gehirn liegen kann. Der Mann hinter ihr mit dem





En promenade (Gemälde)



Spazierstock hat den Kopf eines Clown und einen fast schadenfrohen Seitenblick.

Und noch einmal sehen wir Mann und Weib. Monsieur Antoine und Mad. Yahne. Es kann kein Mensch fester auf seinen Beinen stehen, als dieser Monsieur Antoine, und keine Figur kann dabei mit weniger Strichen angedeutet sein, als die seinige. Den Eindruck des kräftigen, nachlässig-eleganten Dastehens geben hier in einer ganz wundersamen Weise nur die Schulterlinien und die Haltung der Arme. — Ein Kopfputz, ein Halsband, ein Sonnenschirm, das ist Madame Yahne. Denn alles, was zwischen diesen drei Flecken an zarten Tonflächen und an hauchfeinen Strichen schwebt, ist unfaßbar. — Worte können hier keinen Eindruck wiedergeben, der so ganz und gar einer feinen sinnlichen Empfindung, einer zarten Wärme gleich ist. Nicht mehr als das? Dies ist genug, dies ist alles. Denn wo das künstlerisch umgesetzte Leben als Schönheit zu uns spricht, da erlöst es uns mit dieser kleinen, kleinen Empfindung von ganzen Strömen erkenntnisringender Gedanken, wie von einem jahrhundertelangen Traum, in dem wir in finsterer Wut um die alles verstehende Weltliebe kämpften, um endlich in einer leisen innigen Wärme erwachend, beide Arme weit auszubreiten. Lautrec, der „peintre maudit“, der unter Fluchen oder mit eisig kicherndem Ingrimm dem „harmlosen“ Leben die Selbstgifte seines unglückseligen Organismus injiziert! Wie schön, wie bieder hätte sich die vorliegende Abhandlung aus diesem Gesichtspunkte schreiben lassen. Aber dies eine Blatt, diese eine lächelnde und glitzernde Frau hätte sie dann widerlegt. Man sieht, wie recht ich tue, wenn ich mich im ganzen Verlaufe dieser Abhandlungen über den Parteien zu halten suche und fern von allem Unbedingten: Fand ich doch hier bei dem „Dékadent“ Toulouse Lautrec das, was wohl wir alle unter seinen Mysterien am wenigsten gesucht hätten, die Grazie, die feine, gütige Lust des Daseins, mit der es sich bisweilen spielend über seine Fatalität erhebt. — — — — — — — — — — —

Ach, meinem metaphysischen Kunstdeutertume schienen eben für einen kurzen Augenblick alle die dunklen Rätsel gelöst. Ich habe mich kaum bei der himmlischen Mad. Yahne bedankt und muß nun angesichts der Mad. Loftus sehen, daß die Erlösung, von welcher alle Wissenden träumen, immer nur das kostbare Geschenk weniger, mystisch-seelischer Minuten sein kann. Sind sie vorüber, so umringen uns die dunklen Qualen aufs neue.

Von Gott und vom Weibe wissen wir so wenig wie von den Katzen. Nun ja, — — sie sind Haustiere, die Katzen — und Gott unsere Phrase, und das Weib unsere Ehehälfte. In Ehren ergrauter Leser und züchtige Leserin, die ich hier unbedingt zitieren muß, erst hinter diesen Tatsachen der Konvention, auf die Sie mich aufmerksam machen werden, liegen die dunklen Rätsel, von denen ich hier geheimnisse.

Und ich muß geheimnissen, ich muß einen Teil der rotglühenden Qualen dieses Künstlers in meine plumpen, harten Hände nehmen. Oder gib du mir das Wort, Leser — oder empfinde es, wisse es, und laß uns beide erschauernd schweigen.

Halb Kind, halb Teufel, liegt die Katze im Arm des Weibes, dieses Weibes, welches einen Zug hat, als sei eine gewisse Mütterlichkeit seine aufreizendste Pose . . . Und die schiefstehenden Augen der kleinen Katze spähen scharf hinaus, fixieren etwas. — Sie sehen es. — Aber, sie werden es niemals sagen . . .

Nun wird man wohl begreifen, daß ich in diesen Bildern, sowie in dem vortrefflichen Porträt der Mad. Jane Avril, das wieder von einer anderen und fast noch subtileren Empfindungsnote getragen ist, mit Vergnügen das vermisse, was man „Chic“ nennt, — ein Wort, das zu deutsch nur mit „der Schick“ übersetzt werden könnte, genau, wie das deutsche Gemüt auf Französich nur mit „le gemuet“ gegeben werden kann. Erinnern wir uns zum Beispiel an die glänzenden Frauen des Boldini, um nur den besten der Vertreter jener französischen Rasseeigentümlichkeit nach ihrer künstlerisch wertvollen Seite hin anzuführen, so ergibt sich gegenüber dem Schaffen Toulouse Lautrecs ein bedeutsamer Unterschied der Auffassung. Ein chickes Frauenbildnis mag zustande kommen, wo eine kräftige, nur ein ganz, ganz klein wenig übergegangene Sinnlichkeit sich in den Konturen, den Farben und Lichtern einer sie entzündenden Figur beglückt wiederfindet, um sich im Bilde des Weibes stolz und selbstzufrieden zu betonen. Die chicke französische Frauenmalerei, wo sie nicht ins Gesuchte, in eine schablonenhafte Geziertheit verfällt, hat stets etwas feiertäglich Erhöhtes. Sie ist ein Stück schwunghafter Idylle, ohne zuviel Pathos, — eindringlich, aber ohne Tiefe, suggestiv, aber nur einen gewöhnlichen sinnlichen Reiz, ein prickelnd-flüchtiges Behagen erregend, welches das Kunstwerk, von dem es ausgeht, fast zum Genußmittel macht.

Die Stellung unseres Künstlers zu den Frauen, die er darstellt, ist nicht so oberflächlich und äußerlich. Seine Sinnlichkeit, aus degeneriertem Blute aufquellend und an einen untüchtigen, unproportionierten Körper gebunden, hat starke tragische Akzente. Die künstlerische Stimmung, die aus ihr erwächst, ist niemals einfach und ungeteilt. Toulouse hat dem Weibe gegenüber keine sexuellen Illusionen, er gibt sein Empfinden ganz direkt und nackt, und darum

haben seine Schöpfungen ihrerseits oft gerade die denkbar stärkste sexuelle Note.

Das „Fleisch“ in der schweren, dumpfen, problematischen, mittelalterlichen Bedeutung dieses Wortes weiß er, zerwühlt von Groll und zermartert von einer unersättlichen Begierde, der sich Ekel, Hohn und — Todesangst bald gräßlich, bald erhaben, bald burlesk beimischen, darzustellen. Dies Fleisch ist ihm der dunkle Inbegriff alles Grauens, wie es am hellsten aus den Verzückungen eines Blutes emporflammt, das mit sich selbst in erbitterter Fehde liegt. Dies wilde und kranke Blut senkt seine roten Schleier über alles und legt alle Horizonte, die sich sonst die spielende Phantasie erschließt, in trübes Dunkel. Um so greller, um so befremdender steigen aus ihm dann die Weibphantome empor, wie sie Lautrec in den Pariser Ballsälen und Variétés, in den Cafés und auf dem Trottoir der äußeren Boulevards begegneten.



Sarah Bernhardt in Phädra (Lithographie)

„En promenade“, da haben wir drei dieser Gespenster der Wirklichkeit, dieser Halluzinationen auf Grund real vorhandener weiblicher Wesen, so wie sie an irgendeinem Abend durch das Foyer eines erleuchteten Tanzsaales geschritten sein mochten, um den sensiblen Künstler mit allem dem Rätselhaften zu erdrücken, das von ihnen ausstrahlte. Die Gestalt in der Mitte, in weißer Toilette, taucht empor wie die Anadyomene eines urweltlichen Sumpfes. Seide starrt und knistert um einen zu fetten Körper, dessen Brüste von Ausschweifungen welk sind, und der ordinäre Kopf, dessen dicker Hals ein dunkler Sammetbendel umgibt, schaut mit geschäftsmäßiger Ruhe, mit dem zufriedenen Behagen einer geordneten und regelmäßigen Lasterexistenz vor sich hin. Ein Besen von Blumenstrauß schmückt den dreieckigen, bis zum Nabel reichenden Taillenausschnitt. Die Frau an ihrer Rechten ist noch dicker und noch gewöhnlicher. Die breite Wölbung ihrer Wange und ihr Profil, welches der Rahmen jäh abschneidet, reden von einem fetten, weinerlich ordinären Phlegma. Wir denken an Minka, die Genossin der schönen Héloise, wie sie uns Heinrich Heine in einer Studie seines Hamburger Milieus vorführte. Wir sehen eine derbe Hand, ein großes Ohr, ein Jackett, einen von groben Längsstreifen belebten Rock und ein schläfrig zugekniffenes Auge. Es ist bewundernswert, mit welcher Sicherheit Toulouse Lautrec diese Person, die er uns kaum zu Dreivierteln zeigt, zu charakterisieren wußte.

Auch hier wieder konfrontiert der Künstler mit dem denkbar Gewöhnlichsten das denkbar Bizarrste, oder besser, auch hier war er wieder mit überwachen Augen zugegen, als das Leben in der dritten dieser promenierenden Frauen eines seiner gewaltigen Rätsel aufgab. Diese geheimnisvolle Dritte trägt ein Kostüm, welches, eng um die Taille anliegend, mit Krimmerbesatz um Hals, Ärmel und Saum und steifen Puffen am Oberarm, an den Panzer der Jeanne d'Arc gemahnt. Eine sehr schöne, sehr elegante Hand ist angedeutet, und in dem gebogenen Arm dieser Gestalt ruht die mit protzigen Ringen besteckte Pratze der mittleren. Ihr Gesicht erschreckt uns mit einem großen, blassen, markierten Profil, Züge, die wie aus dem Albtraume eines Wahnsinnigen emportauchen: Stechend kleine, tief im Schädel steckende Augen, eine naive Stumpfnase,

fast zierlich in den Linien ihrer delikaten Flügel, und darunter ein wie vergifteter, übergroßer und starklippiger Mund. Ein rundes, weit ausladendes Kinn und eine glatte, öde, grinsende Fläche von Wange, die dem ganzen Kopf mit dem angeleimten dünnen Haar und dem phantastischen Hut einen Ausdruck gibt, als sei er von einem Deliranten bei Wiskey und unter den Klängen eines riesigen Orchestrions aus lackiertem Blech ausgeschnitten worden: Mit Fingern, die hart und übertrieben derb zugriffen, eckig und ungelenk die Schere handhabten, um sich ihr klägliches Zittern nicht anmerken zu lassen.

Welcher Weg von den antiken drei Grazien bis zu dieser fratzenhaft-großartigen Offenbarung unseres großartigen modernen Fratzenlebens! — Hinter diesen Gestalten vorüber, an einem Spiegel entlang, welcher das Lichtchaos eines Saales reflektiert, schreitet der Mann. Sein Kopf ist groß, ohne Stirn und ohne Hirn, aber mit umso dickerer Unterlippe, ein Gesicht voll blöder Arroganz und leidenden Stumpfsinnes. Gegenüber Gemälden dieser Art mag die Kunst Lautrecs bei einigen in den Ruf der — Brutalität gekommen sein. Es ist heute wohl kaum noch nötig, das Recht der Kunst auf eine konstatierende Tätigkeit, auf volle Aufrichtigkeit dem Leben und dem Ich des Künstlers gegenüber zu betonen. Eine Kunst, die nur das „Schöne“ will und Charakteristisches nicht zu schätzen weiß, könnte in manchen Zeiten in große Verlegenheit um Muster und Modelle kommen, die ihrem inneren Ideale auch nur einigermaßen entsprechen und die nötigen Anhaltspunkte zu seiner Gestaltung bieten würden. Keine Kunst ist eben brutal, sobald sie Kunst ist. Roheit und Derbheit mögen auf allen nur denkbaren Lebensgebieten zu äußern sein, in der Kunst können sie keine Stätte haben, da hier alles Erleben, alle Kraftäußerung die feinsten geistigen Filter passieren muß, um sich überhaupt nach außen deutlich machen zu können. Brutale Kunsterzeugnisse sind kunstlose Kunsterzeugnisse, also eine Contradictio in adjecto, aber — durchaus nicht selten. Nehmen wir z. B. die „humoristische“ Ansichtskarte irgendeines unserer Kitschfabrikanten zur Hand. Wir sehen da etwa einen rohen besoffenen Bauernlümmel roh dargestellt, kunstlos, denn die viehische Figur und die viehischen Äußerungen des Rausches sind mit Behagen und zur behaglich-humoristischen Wirkung auf ein entsprechendes Publikum wiedergegeben. Hier ist Milieu aus dem rohen Geiste des Milieus heraus, in sklavenmäßiger Abhängigkeit von ihm geschaffen.

Brutal wären also etwa die drei Grazien des Lautrec, wenn sie mit den Augen und den Gesinnungen des idiotischen Lebemannes gesehen wären, der den Hintergrund des Bildes durchschreitet. Dem aber wären diese Frauen nichts weniger, als ein faszinierender Spuk. Er hätte ihnen nur einen einheitlichen, unzerspaltenen Trieb, wenn auch nur die Neige eines solchen, entgegenzubringen, nicht aber einen ganzen weiten Komplex verwickeltster Empfindungen. Lautrecs Kunst ist nicht brutal; er selbst aber, und wenn seine Gegner das bemerkt hätten, so hätten sie eine gute Beobachtung gemacht — hat auf Grund seiner zu kurz gekommenen Physis, in welcher eine um so heftiger flammende Lebensgier tobte, einen gewaltsamen Hang zu den robusten, ungefügen, meinethalben brutalen Seiten des Lebens, einen Zug, den viele sensitive, auf ihr Gemütsleben beschränkte Personen als Gegengewicht, als eine Art fixer Idee oft künstlich in sich ausbilden. Krüppel, welche mit exzentrischer Phantasie von sportlichen Kraftleistungen träumen, ihr weibliches Ideal in einer ihrem sensitiven Wesen gerade entgegengesetzten Sphäre des Derben und Primitiven suchen, können doch wohl deshalb nicht als brutale Naturen bezeichnet werden. Hier gerade klafft der tiefe und lebensgefährliche Zwiespalt in Lautrecs Natur grell beleuchtet vor uns auf, hier treten wir nahe an die Quelle des Wahnsinns heran, der gegen Ende seines Lebens die übertriebene Spannung löste, in die er sein Gehirn versetzt hatte, um ihm den Antrieb zum Schaffen abzugewinnen.

Bedenken wir, was dazu gehörte, bis in diesem Ausgeschlossenen und körperlich Vernachlässigten jene Aktivität dem Leben gegenüber zustande kam, deren es bedurfte, um ihn zum allnächtlichen Gaste aller der Orte zu machen, an denen man mit starren, funkelnden Augen dem Tode entgegenlebt. Wievieler Cocktails bedurfte es, um diesem überfeinen, hellseherischen Gehirn die Illusion des Sportsmannes, des Flaneurs zu geben, den verkrüppelten Beinen zum Trotz. Wieviel Blasphemien mußte Lautrec emportürmen, die beim geringsten Nachlassen seiner psychischen Spannkraft schwer auf ihn selbst zurückfallen mußten. Wie gewaltsam mußte plötzlich das Gefühl seiner anormalen Lage diese Illusionen zerstören! Daß diesen Vernichtungsmomenten zum Trotz, die er inmitten seiner geliebten Milieus erlebt haben muß, Lautrec Künstler blieb, ja daß gerade in ihnen der Künstler in ihm mit der Gewalt der Verzweiflung emporschoß, dies ist die Stärke dieses „Décadent“, eine Kraft, der des Tantalus gleich, dem auch die Arme nicht erlahmten, so oft er in verzweifelter Gier nach den lockenden Früchten griff, welche ihm der neidische Gott unerreichbar vor die dürstenden Lippen gehängt.

Ein verzweifeltes Ringen nach innerem Gleichgewichte, nach seelischer Harmonie hat sich bei Toulouse Lautrec in den verzweifelten künstlerischen Kampf um intensivsten Ausdruck seines intensiven

der geisterhaften Grazie schillernder Tänze im Rund der Manège oder zwischen den grellen Lichtern der Cafés chantants.

Überall fand Toulouse in den Schauplätzen des Lebens, die er bevorzugte, Stücke seines dunklen und quälenden Ich, dem sich gleichwohl so ungeheuerliche Verzückungen abringen ließen.

„Une table à Moulin-rouge". — Er hat mit diesen zwei Frauen und drei Lebemännern zu Tische gesessen, und in seine Leere, seine qualvolle Öde haben sich diese fünf Gestalten geteilt. Aber sie alle fünf bemerkten nichts von den beiden weiblichen Figuren, die rechts hinter ihnen nur von Lautrec gesehen wurden! Zwei Frauen, von denen die eine mit meisterhaft lebenswahrer Bewegung ihr Haar ordnet, die andere, die Hand auf der Hüfte, aufgereckten Leibes und mit starren, weit offenen Augen in den Saal hinausspäht. In diesen Nebenfiguren, sowie in den zwei Typen, die an der sitzenden Gesellschaft vorbei den Saaleingang gewinnen, konzentriert sich das Genie des Künstlers. Hier ist nicht der beliebte, gleichgültige, nur um der Malerei und des Eindruckes willen aufgenommene Ausschnitt des Milieus, hier ist der charakteristische Milieu-Ausschnitt, so überzeugend, daß diese pars pro toto genügt, restlos zufriedenstellt, indem sie uns eben nicht nur Milieu gibt, und einen zufälligen, vom Künstler empfangenen Eindruck, sondern den denkbar stärksten Eindruck von dieser Persönlichkeit mit. Da aber beginnt erst das Kunstwerk, hier scheidet es sich von der Studie.



Dans les coulisses (Zeichnung)

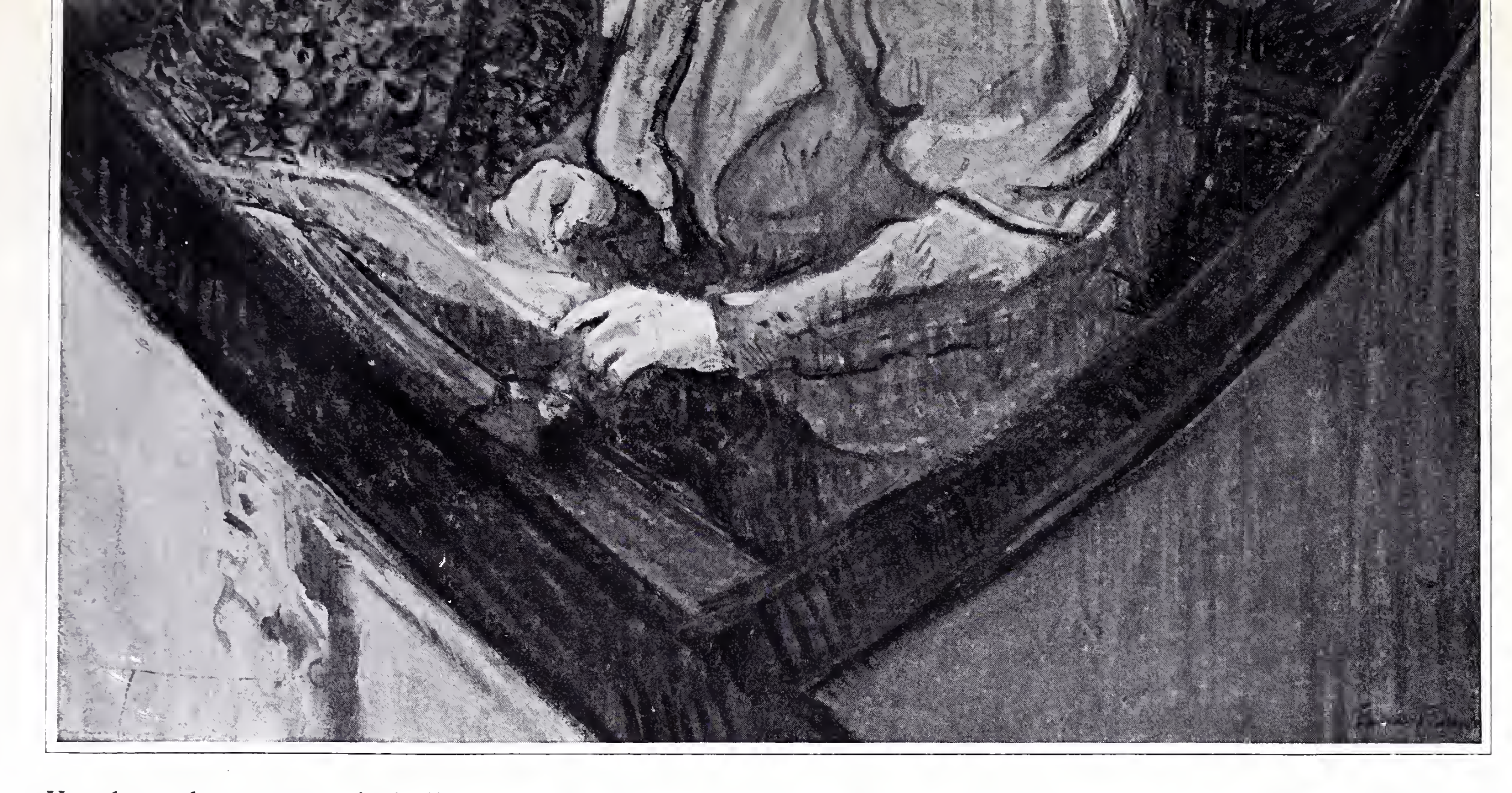
Sehens und Erlebens umgesetzt. In allen seinen Linien brennt und tobt dieses unstillbare Fieber. Es bestimmt, wie wir später sehen werden, nicht nur Wahl und Auffassung seiner Sujets, sondern auch seine Technik. Und in diesen Sujets spiegelt sich der Verzweiflungskampf dieser Seele, die machtvoll von ihrer notwendigen und künstlerisch so fruchtbaren Tragik hinwegstrebte, in allen seinen Phasen. Ihre Künstlichkeit erkennt sich wieder in den hunderterlei Posen hysterischer Frauen. Ihre Kraft in den elastischen Gliedern und eleganten Bewegungen der Rennpferde und den disziplinierten Muskeln von Sportsleuten. Gelegentlich findet sie sich im burlesken Purzelbaum des Clowns, aber sie ist heimischer bei

Ich habe hier in der Hauptsache Gemälde des Toulouse Lautrec zu schildern versucht. Einer unserer feinsinnigsten Kunstbetrachter sagte gelegentlich der Wiener Impressionisten-Ausstellung von ihnen sehr Zutreffendes. Die Stelle, die für die Stellung unseres Urteils zur augenblicklichen Situation der Kunst sehr lehrreich ist, findet sich im ersten Jahrgang, Heft V/VI der Zeitschrift „Kunst und Künstler", und lautet wie folgt:

„Toulouse Lautrec ist als Maler vertreten. Er ist als Maler auch noch ein Zeichner. Wahr zum Erschrecken im zeichnerischen Teil, unterstützt er







Une loge dans un music-hall (Gemälde)



nur farbig die Zeichnung, statt sie ganz zum Bilde anszubauen. Er gibt Zeichnungen, die von vornherein nicht Zeichnung, sondern Malerei sind: Ebenso gibt es Bilder, die Zeichnung bleiben. Der Unterschied zwischen einem Gemälde von Toulouse Lautrec und dem Gemälde eines Malers entspricht etwa dem Eindruck, den wir von der geistreichen Linienwirkung einer Yvette Guilbert im Vergleich zu der runden Wirkung einer tatsächlich dargebotenen Theatererscheinung erhalten. Durch die Schärfe der Linien, durch die zusammenfassende Kraft wird uns ein Bild übermittelt, das an Intimität möglicherweise noch über das Leben hinausgeht — das aber das Leben nicht ist. In diesem Sinne unterscheidet sich eine Malerei von Lautrec von einer Malerei von Degas. Degas gibt, auch wenn er nur zeichnet, Anschauung; Lautrec, wenn er auch malt, Vorstellung, Griffelkunst, Abgekürztes. Nachdem man dies vorausgeschickt, nachdem man mitgeteilt hat, daß die Malerei von Toulouse Lautrec nicht ganz wirklich ist, muß man sie überaus rühmen."

Dies Aperçu gehört zu jenen fruchtbaren Beobachtungen, mit denen man nicht in allen Punkten übereinzustimmen braucht, um sie anzuerkennen. Sie ist von einem Standpunkte aus erfolgt, der unseren deutschen Malern vielleicht günstiger ist als der meine, welcher aus den Richtungen eine internationale Elite herauszuheben betrebt ist, und was das Problem „Malerei-Zeichnung" anlangt, den naturalistischen Gedanken des Zitates nicht teilt. Gewiß, Lautrec „kürzt ab", aber dies Abkürzen ist bei ihm ein ganz anderes, als bei dem Durchschnitt unserer Modernen. Lautrec potenziert durch seine zeichnerische Subjektivität, die also nur an dem allgemeinen Ideale des impressionistischen Natur-Ausschnittes gemessen eine Abreviatur bedeutet, die Wirklichkeit. Er gibt überall die charakteristische, persönliche Essenz seiner Eindrücke und muß damit ganz notwendig gegen das heute ganz allgemein anerkannte und geübte Rezept des l'art pour l'art-Impressionismus verstoßen. Er gehört zu denen, welche die gefährliche Lehre vom alleinseligmachenden Malertum mit jedem Striche zerstören.

Denn die Methode, die Ausdrucksmittel sind ihm nichts als eine, wenn auch gewiß sehr wichtige interne Angelegenheit seines künstlerischen Bildungsganges, der für ihn ganz allein in der Leistung, im suggerierten Eindruck gipfelt. Der bis zur Bizarrerie subjektive Lautrec ist insofern sachlich, als ihm ganz allein an der Sache, am Ausdruck seines Empfindens vor den Dingen liegt, nicht an sich selbst und etwa an der Zurschaustellung und Betonung der Prozesse, die er seinem Objekte gegenüber durchmacht.

Zum Vergleich kann nur auf die technische Universalität und Unbefangenheit der ostasiatischen Meister hingewiesen werden. Der künstlerischen Kultur, die sie vertreten, fehlt vollkommen die dualistische Entwickelungsperiode der unseren, die jetzt ihre Gipfelung und ihre Krise erlebt, ohne welche Probleme wie „Malerei — Zeichnung", „Form — Beleuchtung", „Impressionismus — Konstruktivismus" überhaupt nicht ins Bewußtsein treten könnten. Dem Japaner ist sein Tuschepinsel das Universalwerkzeug, ein universales Kunstwerk hervorzubringen, in welchem alle gegensätzlichen Faktoren: Form — Farbe, Beleuchtung — konstruktive Elemente, Malerei und Zeichnung restlos in eins gebunden sind und nur von künstlicher Spekulation auseinandergezerrt werden könnten.

Diese Raffinierten, durch deren höchste und bewußteste Kultur immer klar die starke, primitive Seele eines Naturvolkes hindurchleuchtet, arbeiten graphisch im eigentlichsten Sinne, im Sinn des griechischen *γράφειν*, das sowohl schreiben (zeichnen), wie malen in sich umschließt. Anschauung und Vorstellung decken einander in dieser Kunstübung völlig, die aus einer Naivität entspringt, welche alle unsere graphischen Bestrebungen vergeblich suchen, solange sie sich noch von den Gedankengängen des Impressionismus gewaltsam losringen müssen. Die künstlerische Handschrift, die angeboren sein muß und hoch über einem methodisch anzuzüchtenden Stil steht, werden wir niemals durch Rückfälle in eine erste künstlerische Naivität finden, die ein beliebiges, oft recht belangloses Stück Natur nach der impressionistischen Methode aus dem Zusammenhange losreißt. Wir können lediglich unser Hineinwachsen in den Zustand einer zweiten Unschuld, einer neuen Unbefangenheit nach den Lehr- und Wanderjahren eines selbstvernichterischen künstlerischen Dualismus dadurch unterstützen und fördern, daß wir eine kräftige Gegenstrebung gegen unsere ursprüngliche Begabung zu Worte kommen lassen. Der geborene Konstrukteur kann sich bei uns nicht oft genug mit den Problemen des Lichtes und der Beleuchtung konfrontieren, und der allzu analytische Impressionist wird sich trefflich bei einer Pflege seines formalzeichnerischen Sinnes befinden und aus konstruktivistischen Gegenmitteln den größten Vorteil ziehen. Auf diese einfache Formel läßt sich vielleicht alles zurückführen, was heute im kunstpädagogischen Sinne vorgebracht werden kann. Ganz besonders Toulouse Lautrec ist nun in keinem Sinne geeignet, ein Schulvorbild für die Bestrebungen unserer Künstler abzugeben, und so faszinierend gerade Persönlichkeiten wie er wirken müssen, sie könnten als Lehrer und Führer unserer Entwickelung nur in die tiefsten Sackgassen hineinführen.



Au cirque (Zeichnung)

Es kann nicht ausbleiben, zumal in stürmischen und unklaren Zeiten wie den unseren, daß junge Begabungen die vorübergehenden Krämpfe ihrer Entwickelung verkennen und in ihnen jenen unheilbaren und wesenseigentümlichen Zug zu besitzen glauben, welcher Naturen wie Toulouse Lautrec, Beardsley u. a. beherrschte und aufrieb. Mehr oder minder ehrlich in ihren künstlerischen Bestreben, eine Note zu offenbaren, die zum wenigsten das Air des Distinguierten gibt, zum mindesten auffällt, stürzen sich dann diese Begabungen auf ein großes Vorbild, ohne zu bedenken, daß ihnen alle die Beziehungen des Milieus, der Jahrhunderte alten Kultur ermangeln, die z. B. einem Toulouse erst die Atmosphäre geben, in welcher er wahr sein kann, in welcher seine extreme Vergeistigung, ja seine Unnatur als notwendig erscheint und daher das Beleidigende verliert, welches allen zwecklosen oder nur mangelhaft motivierten Äußerungen einer gesteigerten Leidenschaftlichkeit anhaftet.

Wie oft besteht dann auch diese vibrierende Leidenschaftlichkeit in nichts anderem, als in einem schnöden Hasten nach dem äußerlichen Effekt, in Faulheit und technischer Unsicherheit, die ihr Opfer, das bei einiger Selbstzucht recht brave, mittelmäßige Marktware hervorbringen würde, auf eine unangenehme Geniepose verweist, auf die dann wohl hin und wieder die Kritik, immer aber das geprellte Publikum hereinfällt, von welchem ja ein penetranteres Unterscheiden, ein fachmännisches Auge nicht verlangt werden kann.

So sehr das Ausland die Meister unserer zeitgemäßen Kunst als den seinen zum Teil weit überlegen anerkennen muß, so sehr mag es mit Recht unsere Snobs verlachen, die lächerlicher sind als die seinen, Leute, die eine Fülle geistiger Unreife und skrupellosen Nichtskönnertums hinter dem pretentiösesten Gebaren zu verbergen suchen.

In der Benutzung der rein äußerlich modernen Ausdrucksmittel, der impressionistischen Vortragsweise, der Lithographie, der illustrativen Techniken usw. sind diese denn auch allen voran, gleichsam als wäre die stümperhafte Beschäftigung mit dem Schwierigsten und Letzten eben gut genug, den Mangel einer künstlerischen Elementarbildung, eines ersten primitiven Zeichenunterrichtes zu ersetzen. Neben diesem Übel krankt dabei der Deutsche an seiner speziellen Vorliebe für die Idee, und so wird dieses unschuldige Abstraktum denn die Flagge, unter welcher technisches Unvermögen, gepaart mit geistiger Arroganz und den Äußerungen eines verworrenen Empfindens, sein Unwesen treibt.

Immer wieder kann diesem Wesen gegenüber nicht scharf genug betont werden, wie ein Toulouse Lautrec gearbeitet und gearbeitet habe, um uns ein Werk wie das seine hinterlassen zu können.

Dieser Dékadent hatte seine bestimmten, regelmäßigen Arbeitsstunden, in denen er um die Mittel kämpfte, seine Wirklichkeitsvisionen zu veranschaulichen. Wer wie er alle akademische Konvention verschmähte und in den Ateliers Bonnat (1883) und Corman (1884) nur das auslas und übte, was er, als seine Eigenart ansprechend, entsprechend umsetzen konnte, wer wie Toulouse auf die Verkörperung eines

ganz und gar eigenartigen inneren Sehens hinstrebte, der bedurfte ganz besonders eines gründlichen und unablässigen Studiums, eines wahren Kampfes mit den Dingen, wie er deutlich in seiner Arbeitsmethode zutage tritt und für geübte Augen auch am fertigen Werke noch abzulesen ist. Seine Illustrationen und Lithographien, anscheinend mit spielender Leichtigkeit, aus einer Ekstase, einem komplizierten Orgiasmus von Lust und Unlust hingeworfen, wie wir ihn psychologisch nahezubringen versucht haben, sind nach der technischen Seite hin letzte Essenzen, schwierige und kostbare Resultate eines langwierigen und geduldigen Ringens um die Gestaltung des ersten Eindruckes, mit dem er sich nie zufrieden gab. — Dieser erste Eindruck mag ihm offenbarungsgleich bei seinen nächtlichen Erlebnissen innerhalb seiner bunten, aufregenden Milieus geworden sein. Einige flüchtig-scharfe Linien, ein paar nur ihm selber verständliche Hieroglyphen im Skizzenbuche notierten ihn, während ihn das feine, eindrucksfähige Gehirn ganz und abgerundet festhielt. Dann folgten am andern Tage die malerischen Studien, wie sie, gleich Meditationen dem endlichen Epigramm, allen pointierten und essentiellen Kunstleistungen vorangehen müssen, und ganz zuletzt erst gab er, immer wieder fortgerissen von seinem Schaffen und niemals über den Studien erkaltend, diese Essenz, die Dinge selbst.

Gerade seine Malerei hat, wie bereits an früherer Stelle ausgeführt wurde, diesen essentiellen Charakter in einer ganz vollkommenen Weise. „Siesta“, „Brustbild“, „Studie“ beweisen das. Hier stehen wir vor der Malerei eines Mannes, dem an der Tradition und an ihrer Weiterführung nicht das mindeste gelegen ist, und wer immer unter „Impressionismus“ nichts anderes zu verstehen vermag, als eine allgemeingültige, malerische Formel, als einen abgeschlossenen Kulturwert, der muß sehen, wie sehr alles Impressionistisch-Malerische hier nur beiläufiges Mittel zu restlosem Persönlichkeitsausdruck ist. Persönlichkeiten allein scheinen mir kulturwertig, nicht die Methoden, die man aus ihrem Schaffen nachträglich gewinnt, denn was sich auf ihrer Basis erhebt und in die Breite wächst, verhält sich zur Gipfelung eines Kunstabschnittes in einer schöpferischen Persönlichkeit wie eben ein zackiger und kantiger Gipfel zu der gleichförmig um ihn her gebreiteten Ebene. Erst von den Ausblicken her, die solche Persönlichkeiten gewähren, wissen wir ja um unsere Bestände oder Nichtbestände an künstlerischer Kultur. Solche Persönlichkeiten dürften eher Kulturmaßstäbe, als Kulturträger genannt werden. Auch Toulouse hat das Allgemein-Malerische, welches ihm die Zeit bot, so mit einem speziellen persönlichen Werte durchtränkt, eben mit dem, welchen der früher zitierte Kunstschriftsteller als das Zeichnertum des Künstlers empfand, daß erst aus der restlosen Verbindung dieser beiden Werte die Eigenart von Toulouses Malerei entsteht. Sie ist malerisch und charakteristisch zugleich, darum ist sie persönlich, darum modern.

Zum Arbeitsgerät seiner Werkstatt gehörte ein Tisch, auf welchem alles zu finden war, was zur Bereitung der mannigfachsten und raffiniertesten Likörmischungen nötig ist. Von dieser Station aus empfingen während der Arbeit seine Nerven den erregenden Strom, welcher dann den Visionen zum Ausdruck verhalf, die sein Hirn starr und wie eingeätzt festgehalten hatte. Eine gewaltige und im banalen Sinne unnatürliche Erregung mußten so die Bilder der Wirklichkeit passieren, ehe sie als jene überwirklichen Gestaltungen hervortreten konnten, die Lautrecs Eigenart ausmachen.

Suchen wir, bevor wir zum Schlusse überleiten, uns diese Eigenart noch einmal in ein intensives Licht zu rücken. Wir müssen fast verzweifeln, ihr durch direkte Worte beizukommen. Wir müßten den Sinn des Lebens enträtseln, wenn wir Toulouse Lautrec restlos erklären wollten. Bild um Bild könnten wir in uns nacherleben und durch suggestive Worte zu vermitteln suchen, es würde uns nicht gelingen, jenes Letzte auszusprechen, das in diesen Schöpfungen glüht, und sie, die Zeugnisse des allergegenwärtigsten Großstadtlebens eines nahen Kulturvolkes, so zeitlos macht, wie die Stiergefechte des Goya oder das London Hogarths. Diese Schöpfungen sind proteïsch wie das große einheitliche Leben selbst, wie die Seelenzustände zwischen den Polen einer äußersten, überhitzten Ekstase und einer ungeheuerlichen, eisigen Depression, in welcher sogar noch der Sarkasmus zur steinernen Grimasse erfriert. Wo ist da der Charakter festzustellen, der Sinn in einem Schaffen, welches seine gigantische Größe darin hat, daß es die ganze bunte Felonie der Triebe, den hektisch-wilden Unsinn des Lebens, sein zerfließendes Leid und seine stierende Öde mit einer Übermacht der alle dem erliegenden Seele in einen tief persönlichen, geheimnisvollen Sinn bannt, an welchem bereits die alten Grafen von Toulouse und die schönen Komtessen von Lautrec unbewußt gebaut haben?

Sollen wir diese späte Seele selbst entziffern und entzaubern wollen oder sie nur hinnehmen wie ein großes köstliches Geschenk? — Einige Grundtatsachen ihres Lebens glauben wir beigebracht zu haben und könnten über das Gesagte hinaus nur eine elegische Klage anstimmen, um die furchtbaren Leiden, mit welchen sich Seelen dieser Art von dem Fluche des Banalen loskaufen müssen, der allem stark Triebhaften auferlegt ist, als ein Erbe der Tierheit. Toulouse blieb nichts erspart, nicht der Kranken-

stuhl und nicht einmal das Letzte, was einen Künstler in den Augen der großen Menge widerlegt: Das Irrenhaus. Ist es ein Wunder? — Wessen Nerven beim gewaltigen Verbrauche an Lebenskraft immer zarter und lebendiger werden, dessen Augen sehen immer mehr die Träume, welche ein lethargischer Schlaf nicht aufkommen läßt, in die Wirklichkeit hinein, und von da ab ist es dann nicht mehr weit zu den wahrsagerischen Handlungen und Reden eines Träumenden im wachen Zustande — eines Irren. Dann erst spricht die Gesellschaft ihr Verdikt und beruhigt ihr Gewissen, indem sie ihr Opfer hinter Mauern verschließt. Mit vollem Recht bemerkt einer seiner französischen Biographen: Toulouse, welcher Spanien, England und die Niederlande früher bereist hatte, hätte seinen Geist länger in der Gewalt behalten, wenn ihm statt jener Internierung in einer privaten Behandlungsanstalt beim Bois de Boulogne eine Reise nach Japan zuteil geworden wäre, nach welcher sein ganzes Verlangen strebte. So erlebte er das Hereingreifen des Jenseits in seine von den Ekstasen der Sehnsucht, des Alkohols und der Arbeit zerrütteten Nerven nicht lange, — ein Mann, der 37 Jahre lang gestorben war, der Blutzeuge einer Macht, die wir anbeten oder verhöhnen, die wir dichten und unter dem Objektiv des Mikroskopes und in den chemischen Retorten messen, die heute die gleiche ist, wie vor Äonen, und aus den Medizinmännern der Irokesen nur in anderer Sprache spricht, als aus den Reden Buddhas und den Tafeln Zarathustras.

Das Leben war Toulouse Lautrecs einziges Problem und was ihn zu seinen Sujets führte, war keineswegs ein banales Interesse an ihrem Gegenständlichen. Seine letzte künstlerisch aussprechbare Bedeutung fand er in dem Elemente verkörpert, dessen unnachahmlicher zeichnerischer Beherrscher er wurde, in der Bewegung. Offenbarte sich in der harmonischen Anordnung und Verteilung der Formen und Farben, in der Komposition, wie sie die Schöpfungen der früheren Kunst kennzeichnet, die Seele der Künstler, so hat der moderne Künstler die Seele der Dinge selbst in ihren Bewegungen entdeckt. Hier ist wohl der Punkt, an welchem sich überlieferte und spezifisch-moderne Kunst am sichtlichsten scheiden, und hier müssen wir einige Betrachtungen eingliedern, wenn uns Toulouses Bedeutung gerade für unsere künstlerische Epoche völlig klar werden soll.

Er ist in keiner seiner Schöpfungen, kaum in den wenigsten seiner Plakate sogar, dekorativ im Sinne einer Kunst, welche die Verkettungen von Bewegung und Ruhe zu einer harmonischen und möglichst monumentalen Gesamtwirkung zusammenschließt, aus welcher dann der Eindruck und Wert des Dekorativen entspringt.

Psychologe und Charakteristiker durch und durch, der nichts als gegeben hinnahm und zu jedem einzelnen Problem stets die letzte Formel suchte, in der es auf der scharfen Grenzscheide zwischen Objektivität und Subjektivität als Kunstwerk seine Lösung findet, mußte ihm nichts ferner liegen, als eine Kunst mit den Hintergedanken an Raumschmuck, Bildwirkung, wie sie auf den Höhen künstlerischer Kultur zu Hause ist. Toulouse Lautrec war kein Vollender eines Kunstabschnittes, sondern einer der Erschließer, der ersten Pfadfinder einer neuen Kunst.

Diese setzt notwendig da ein, wo eine ausgelebte, gegipfelte Gesamtkultur mit den Stigmen des beginnenden Verfalles und des emporkommenden Neuen den Individuen jene Freiheit und Bedeutung gibt, die sie sonst, unzwiespältigen Entwicklungen eingegliedert, nicht erlangen. In solchen Zeiten tritt offizieller Dilettantismus jedesmal an diejenige Stelle vor der Öffentlichkeit, welche in gesünderen Zeiten die echte Kunst inne hat. Diese, ganz auf das Individuum verwiesen, löst es herrisch aus allen anderen Verbänden und Zusammenhängen los, trennt es von den Ideen und Traditionen, welche immer mehr die leeren Embleme der Pseudokunst werden und verlangt von ihm Entdeckungen. Immer wird in solchen Zeiten des allenthalben fühlbaren Überganges gerade dieser dualistische Zustand der Zeit selbst als ihr Wesentliches und Charakteristisches empfunden, und er ist es, der dann in der ernsthaften Kunst sowie im ehrlichen Schrifttum zum Ausdruck kommt, ihnen die charakteristische Note gibt.

Das Hervortreten der Bewegungsbeobachtung, der Bewegungsdarstellung in unserer Zeit ist also nicht etwa ein bloßes Symbol für ihre raschlebige Art, sondern eine durchaus gesetzmäßige Erscheinung, die ebenso naturnotwendig ist, als ein letztes Ja und Amen zur modernen großstädtischen Entwicklung, wie es die Plein-air-Entdeckung war, als die Frucht eines letzten Widerstrebens, eines vielleicht letzten Erwachens des alten Natur- und Wirklichkeitsgefühles. Der Impressionismus des Freilichts, des Landschaftsausschnittes erscheint fast wie ein letzter Versuch, den Konsequenzen unsers Zeitalters der Großstädte, der Maschine, des Verkehrs zu entgehen. Viel eher paßt die Bezeichnung „Impressionismus“ auf die Kunst eines Bewegungsmalers, eines Toulouse Lautrec; nicht das Zufällige einer Beleuchtung, der bunte Schein von Farbenabstufungen werden zu künstlerischen Trost- und Erbauungszwecken herangezogen, das Momentane, Ursprünglichste, Überraschendste, die Bewegung, die Geste, die nur einmal geboren wird, werden zum Objekte der künstlerischen Darstellung. Ihre Ent-







A la Comédie-Française: Les femmes savantes

(Lithographie)





Au cirque (Zeichnung)



deckung ist nicht von geringerer Tragweite, als die formale der Perspcktive und die malerische des Plein-air.

Es will hier nichts besagen, daß in früheren Epochen bereits, sobald ein starkes Temperament sich in malerisches Wirken umsetzte, die Bewegung, die heftige Geste gleichsam unwillkürlich, unbewußt mit aufs Bild kam. Die wenigsten und begabtesten hatten sie mit vielen anderen Momenten, der Form und der Farbe, gelegentlich studiert. Erst bei den Japanern finden wir auf sie – im Gegensatz etwa zu den Kämpfern der Renaissance, die immer in erster Reihe eine schöne Linienwirkung usw. anstreben – den vollen und alleinigen Nachdruck gelegt, und Lautrec dürfte der erste unter den Europäern gewesen sein, der mit vollem Bewußtsein ihren Geheimnissen nachging.

Und er gibt mit ihr weit mehr als den bloßen zeichnerischen Charakter einer Person oder Szene, wie es etwa Forains Art ist. Er ist Maler, der alles Raffinement der modernen impressionistischen Kunst genau kennt. Fast immer finden wir, daß zu dem verblüffenden Eindruck seiner bewegten Gestalten ein restlos gelöstes Problem der Beleuchtung ergänzend hinzutritt. Zeichner und Maler, intellektueller, scharfer Charakteristiker und sensibler, empfindender Luminist sind in seinem Können völlig eins geworden.

Ein Druck in vier Farben, dem er den Titel „Im Wagen“ gegeben hat, könnte ebensogut „Die Apotheose der Bewegung“ heißen, denn hier zeigt Toulouse an jedem einzelnen Teile des einfachen Sujets alles, was seine raffiniert geringen Mittel vom Wesen des Phänomens bewegter Dinge zu geben imstande waren. Wie oft sind rennende Pferde, rollende Wagen, laufende Hunde usw. gezeichnet und gemalt worden, und was dabei herauskam, war diesem Blatte gegenüber immer nur Genre und niemals die restlos charakterisierte Bewegung selbst. Hier aber ist sie völlig dargestellt. Die weite Landschaft, die völlig leere, ebene Straße sind nur angedeutet, nur wie die Kulissen behandelt, zwischen denen sich dies intime Drama trabender Pferdehufe und rollender Räder abspielt.

Unter den Beleuchtungen ist es dann besonders eine, die Toulouse in hervorragender Weise anspricht, die dem zu Hilfe kommt, was er ausdrücken möchte: Die Beleuchtung der modernen Bühnenkunst, das Rampenlicht. Auf seine Beschaffenheit, die dem klaren Wirklichkeitseindruck so störend ist, hat August Strindberg in seiner Vorrede zu „Fräulein Julie“ aufmerksam gemacht, und, geben wir den dort geäußerten Beobachtungen recht, so werden wir uns nicht mehr wundern, daß Toulouse, dem nichts ferner lag, als seinen Gestalten den Eindruck des Wirklichen, des banal Lebenswahren, Photographischen zu geben, gerade dieses unnatürliche Licht wählte, welches die geheimnisvolle, gespenstige Eigenart der Theater- und Variétéfiguren so geben half, wie er sie empfand.

Die Theaterblätter des Toulouse Lautrec werden späteren Kulturpsychologen am restlosesten darüber Aufschluß geben können, wie der Mensch vom Ende des neunzehnten und vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts der Bühne gegenüber stand. Wie sehr kommt auf diesem Gebiete eine immer raffinierter werdende Künstlichkeit zur Kunst hinzu, an welcher sich unsere Altvorderen genügen ließen. Wie sehr ist das, was der moderne Mensch hier sucht, dasselbe, wie bei seinen Sports und Variétés: Sensation, Nervenerregung. Die künstlich gestellten Bilder, die eingeübten und abgemessenen Gesten dieser Welt im Kontrast zu der Unmittelbarkeit einer in wildem Tanze bewegten weiblichen Figur, die Szene mit ihrem Rampenlichte, welches alle Dinge gleichsam in eine neue, eigentümliche Dimension des Künstlichen versetzt, in welcher die Naturgesetze aufgehoben scheinen, in dieser Welt mußte Lautrec das heiße, nervöse, gespenstische Leben wiederfinden, welches seine eigene Seele führte. Gerade das künstliche Licht birgt eine Menge von Sensationen, die erst dem Modernen sich erschließt. Schon die antike Statue, bei Tage feierlich fröhlich, in erhabener Heiterkeit allem chtonischen, dumpfen Wesen entrückt und den Beschauer ihm entrückend, beginnt, wenn wir uns ihr nachts mit offenem Lichte nahen, ein flackerndes, dämonisches Scheinleben, welches an unsere letzten Empfindungen rührt. Es ist nichts anderes, wenn ungewöhnliches, künstliches Licht die Gebilde der Wirklichkeit verwandelt, einzelne ihrer Züge hinwegnimmt, um andere um so grasser und übertriebener hervorzuheben. Die Kleidfalte einer Tänzerin wird zum satanischen Schweif, ihr Rock schlägt eine blühende Welle kostbarer und leichter Stoffe, die dem geöffneten Kelch einer mystischen Blume ähnelt, und hart, präzis, wie aus Ebenholz geschnitzt, wächst daraus ein Bein in schwarzem Strumpfe hervor.

Unser Auge vermag seine Bizarrerie bereits gegenüber den Falten eines zerknüllten Tuches, den Gluten eines Kamines, oder vor den Flecken an einer getünchten Wand zu betätigen. Denken wir uns dies bizarre, phantastische Sehen auf Szenen angewandt, die an sich schon künstlerische Schöpfungen aus wohlberechneten Farben- und Formkontrasten erregender Art sind, so haben wir die Eigenart von Toulouses Theaterdarstellungen. Eine seiner Lithographien führt uns in die Comedie francaise, das klassische Theater Molières, die Bühne der klassischen Bühnentradition Frankreichs. Den ganzen Geist dieser Literatur und dieses so eindringlichen Milieus weiß uns der Künstler

auf einem einzigen Blatte, — es handelt sich um eine Szene aus den „Femmes savantes“, — ja in einer einzigen Geste einer Hand, im Ausdruck eines Gesichtes wiederzugeben. Und nicht nur den Geist dieser schwierigen Tradition weiß uns sein Blatt zu veranschaulichen, wir sehen diesen Geist gespiegelt in der Seele eines Modernen, der von ihm die Feinheit hat, über sie hinaus aber noch den kühlen, skeptischen Blick, der unter der Perücke den Schauspieler sieht und rings um das Haus Molières herum jenes tobende, dunkle und gefährliche Paris vom Ende des neunzehnten Jahrhunderts.

Gerade mit seiner Vorliebe für Darstellungen aus dem Bereich des szenischen Lebens folgt Toulouse Lautrec einem seiner modernsten Instinkte einer derjenigen künstlerischen Neigungen, aus denen die Kulturwertigkeit dessen erwächst, der ihnen nachlebt.

Dokumente unseres öffentlichen Lebens müssen notwendigerweise um so feiner und bezeichnender sein, je durchtränkter das Gebiet, aus dem sie gegriffen sind, vom Geiste unserer Kultur ist, von ihren bunten und bedeutsamen Gegensätzen.

Im Theater haben wir eine Anstalt, durch die der Autor auf die Gemeinschaft, von der er sich abzuheben sucht, wirken will, zu welchem Zwecke er immer ein Stück Psychologie dieser Gemeinschaft, ein Stück von dem, was auf sie wirken kann, auf die Bühne bringt. Diese komplizierten Bemühungen des Autors werden von den Bemühungen der Regie und der Darsteller aufgefangen wie ein Lichtstrahl von verschiedenen Prismen und erfahren die mannigfachsten und oft bizarrsten Brechungen. Es beginnt der wunderliche Wettstreit der Individualitäten und der Posen.

Aus Elegants werden Könige, und die erhabene Heiterkeit des Lebens wird von Lippen verkündigt, welche die Falten seiner ernstesten Tragik aufweisen. Madonnenworte werden unter Augen hervorgesprochen, die zu den gefährlichsten Mysterien verlocken, oder die Not des Lebens muß die Glieder einer Heiligen zu den Tänzen einer Herodias überreden. Nirgends blickt das Auge der Wirklichkeit krasser und unerbittlicher, als durch die bunten Flöre der Illusionen, und nirgends sind wir der Wahrheit näher, als in der Welt des Scheins, der Kulissen und des künstlichen Lichts. Vor diese Welt setzt Toulouse Lautrec mit Bedauern, mit Ironie, mit Ernst, aus einer fast unergründlichen Stimmung des Befremdens heraus — das Publikum.

Das Chaos von Realitäten, welches dieses Wort bezeichnet, suggeriert er uns auf einem seiner Bilder in nur drei Figuren. Da sind zwei Damen und ein Herr, eingeschlossen in ihre Logen und umgeben von den geschwungenen Linien der Brüstungen, wie fremde Meerwunder aus dem von Alltäglichkeiten wimmelnden Ozean der Weltstadt. Man könnte keine banaleren Logeninsassen porträtieren, man könnte der alltäglichsten Wirklichkeit nicht mehr das Wort lassen, wie Lautrec — und diese Wirklichkeit erzählt von Zeitlosem. Vielleicht deshalb, weil sie in einem jener Augenblicke gesehen wurde, wo das Künstlerauge den Stempel des Todes auf ihrer Stirn erblickte? Zwei Sessel hinter den Damen im Vordergrunde des Bildes stehen leer, wie für weit fürchterlichere Gewalten als den Geist Banquos, und die männliche Figur rechts von den beiden — wieder ist einer der ominösen leeren Stühle dazwischen — sitzt dumpf und schwer, befangen in ihrer wohlbeleibten Existenz wie in einem Albtraume.

Was ist dies für ein Mensch? Was sind das für Damen? — Die eine hat die Weichheit des hingebenden Lasters, die andere die kecke Härte des fordernden. Sie sitzen in ihren Kleidern wie fremdartige Weichtiere in starren Schalen, die mit Gold inkrustiert sind und mit zauberkräftigen Juwelen — und dabei sind diese Kleider ganz gewöhnlich und nach der Mode. Sie würden weniger ein letztes Befremden erwecken, hätte die Ekstase des Künstlers nicht in ihnen das Letzte an Deutlichkeit des Stofflichen erreichen wollen.

Hier ist eines der Bilder, wo Lautrec weniger durch die Bewegung charakterisiert, als durch den Gesamteindruck einer einfachen, beklemmend deutlich gesehenen Situation, die er, aus einem Brüten auffahrend, erhascht haben mag, einem stieren, maßlos sensationierten Begucken seiner Objekte, einem jener Seelenzustände vielleicht, die ihn für einige Zeit aus seinen anstrengenden Milieus nach jenem stillen Hause am Bois de Boulogne führten, wo dieser Erkenner des Lebens eines Wächters bedurfte, um nicht ganz aus den Grenzen des Lebens hinauszugleiten.

Sehen wir Lautrec noch einmal als Bewegungsmaler in seinem eigentlichsten Elemente, sehen wir ihn mitten in rasenden Sensationen, die dieser Schwache erlebt wie ein Gewappneter mit grauenhaft offenem Auge.

Wer kennt Ida Heath? — „Danseuse anglaise“ ist der Titel der Lithographie ergänzt, und nun wissen wir es.

Aber ist es möglich, die ephemere Erscheinung einer ephemeren Welt mehr in ihrem Wesentlichsten zu erfassen — in der augenblicklichen Pose eines wildbewegten Tanzes? Hier fliegt ein Bein, während die in entgegengesetzter Richtung ausgestreckten Arme den Leib zu balanzieren suchen, so hoch und mit solcher Verve empor, als sollten bunte Planeten und phantastische Weltkörper mit klirrenden Ringen um







Mademoiselle Jane Avril (Gemälde)



seine Fußspitze zu kreiseln beginnen, während sich das andere Bein fest und mit realistischer Deutlichkeit aller hochgeschwellten Muskeln gegen den Boden stemmt. Ach, das andere Bein, jenes in den Lüften! — Bei seinem Anblick hätte Nietzsche das Wüstenlied seines Zarathustra dichten können. —

Wie lustig ist unser Leben mit seinen zahllosen bunten Lämpchen über einem Abgrunde dunkelster Verzweiflung. Wie fein werden wir von den Rohheiten, die es uns aufdrängt, wie dunkel werden wir von allem, womit es uns beleuchtet, und wie nackt und hell stehen wir dann wieder als Wissende in seiner unergründlichen schwarzen Finsternis.

Was sollen uns Religionen und Philosophien! Eine wilde, heilige Verachtung ist bei uns eingezogen, und unser liebstes Schauspiel ist das Leben, wo es sich selbst verspottet, sich selber schändet und verbrennt.

Wir beobachten die Zuckungen eines Tanzes wie ein wunderbares Ereignis und billigen es sehr, wenn eine dicke Frau im Nachthemde, einen zerknüllten Zylinder auf dem Kopf und mit viel zu weiten Handschuhen, schiefgezogenen Maules auf alles pfeift, was sie hätte sein können ohne die Zeit, welche die Seele nicht will, weil sie dieselbe ja durch die sinnreichsten Mechanismen ersetzt zu haben glaubt.

Wohlan, geben wir unsere Seelen an der Garderobe ab und betreten wir den Schauplatz sinnverwirrender Ereignisse. Lassen wir uns behageln von allen Sensationen und von allen Lüsten kreuzigen, deren Armseligkeit wir wohl durchschauen.

Es ist, als wollten wir lebendigen Geistes den Tod erleben, um dann der nächsten Zeit das Bannwort gegen ihn auszuliefern.

Aber verlieren wir die Kontremarke nicht, gegen welche allein man uns an der Garderobe unsere Seelen, die lieben, zartgesponnenen, wieder ausliefert. Gehen wir, tief in sie hineingemummt, nach Hause und freuen wir uns pharisäisch darüber, daß Deutschland erst am Beginne seiner Kulturlaufbahn steht und es uns vergönnt ist, die Katastrophen einer Überreifen nur wie die Zuschauer im Parterre eines Theaters zu beobachten. Doch: Danken wir wenigstens den Schauspielern, daß sie uns ein so anstrengendes Stück vorspielen, und verlangen wir nichts anderes von ihnen, als sie geben können!

Sie kennen vielleicht, lieber Leser, das Märchen vom Königssohne, welcher auszog, die Prinzessin zu suchen und sich mit ihr zu verheiraten. Er hatte lange zu reisen und viel zu erleben und eine Reihe der schwierigsten Arbeiten zu vollenden, ehe er endlich im Zauberschlosse von einer geheimnisvollen Alten vor den verhangenen Thron geführt wurde, hinter dessen Schleiern drei Gestalten in undeutlichen Umrissen zu ahnen waren.

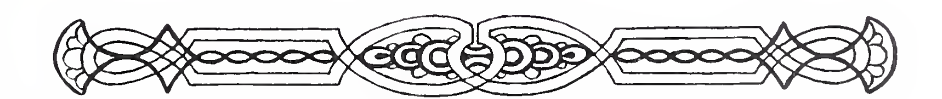
Da galt es nun, die Richtige zu erwählen, denn die Schleier bargen wohl zwei scheußliche Furien, aber nur eine Königstochter.

Doch ach, auch in Märchenlanden geht es heute nicht immer ohne Humbug ab, und dem modernen Künstler, der die romantische Reise unternimmt, kann es widerfahren, daß er nichts anderes hinter den Schleiern entdeckt, als eben wohlgezählte drei unversorgte und heiratsfähige Gespenster.

Hat er nun Mut, so verheiratet er sich getrost mit allen dreien, aber wehe ihm, wenn ihm dann von ungefähr einfällt, er habe eigentlich eine andere gemeint und gewollt.

Nehmen wir geduldig, was die Zeit uns gibt — sie ist ja nicht ewig. Sie taucht schillernd wie eine Luftblase aus einer endlosen Fläche ebenen und ruhigen Wassers.

Ehe wir sie noch recht ins Auge gefaßt haben, ist sie nicht mehr.



Druck von Hesse & Becker in Leipzig.







